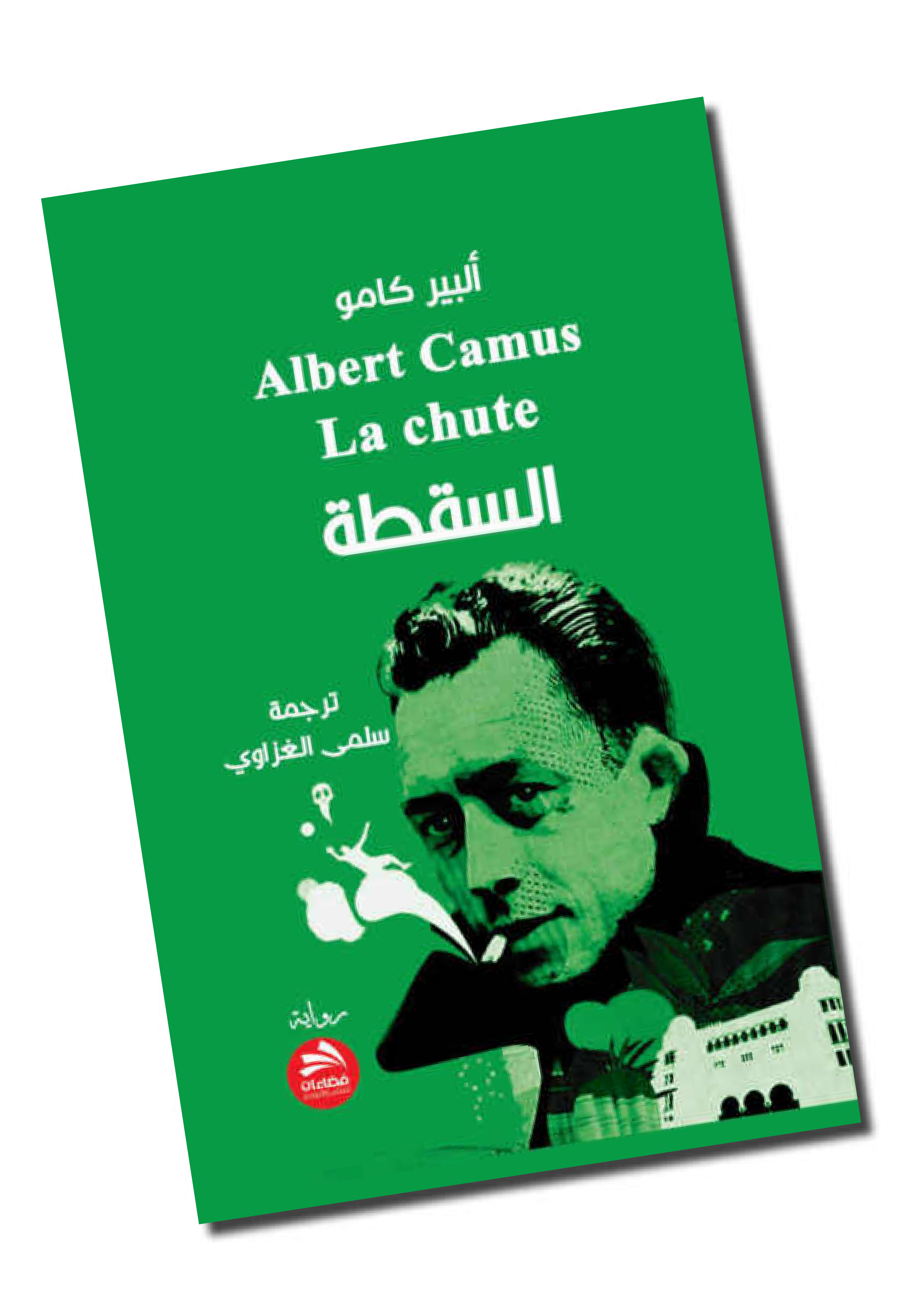

نقد 21
NAQD
Critic Magazine
مجلة نقدية شهرية تصدر مؤقتا بصيغة PDF
العدد الخامس/ إبريل 2022م
عدد خاص
سينما
هاني لاشين:
ثنائية الإبداع والحظ
أدب
شارل بودلير: الشاعر الملعون
الصورة الصحفية: حقيقة وتلفيق وفن
الاستشراق الفني


ألبير كامو
Albert Camus
La chute
السقطة
ترجمة
سلمى الغزاوي
رواية

افتتاحية:

العدد الملعون!

لعنة شارل بودلير!

حينما استقر الأمر على تخصيص هذا العدد للشاعر الفرنسي- الملعون- شارل بودلير في قسم الأدب، بمُناسبة مئويته الثانية؛ انتابتني حيرة كبيرة فيمن سيكتب فيه؛ فهو لم يكن مُجرد شاعر ملعون على مستوى عصره فقط، بل امتدت لعنته حتى وقتنا هذا، حتى أن جل الكتاب، والمُترجمين انتابتهم خشية التعرض للكتابة عنه، أو عن سيرته باعتبار أن الخوض في فنه، أو سيرته من الأمور المُخيفة التي لا بد من الارتكان فيها إلى الدقة، واليقظة التامة إذا ما رغب أحدهم في الكتابة، فضلا عن أن الثقافة المصرية ليست لها علاقة كبيرة بالشاعر؛ وبالتالي فمن سيكتب في هذا الملف من المصريين تكاد فرصته أن تكون مُنعدمة- وهو ما حدث بالفعل، حيث لم يكتب في هذا الملف من المصريين سوى مُترجمتين، فضلا عن أن من طلبت منهم الكتابة وأبدوا موافقتهم لم يلتزموا بوعدهم في نهاية الأمر!

لم يكن أمامي سوى كتاب، ومُترجمي شمال إفريقيا، ولبنان الذين لهم وشائج قوية بالثقافة الفرنسية، فضلا عن معرفتهم الوثيقة بالشاعر الملعون، ورغم هذه العلاقة الوثيقة به من قبلهم، إلا أني وجدت منهم الكثير من التردد، والتراخي الناتجين عن رهبتهم أمام سطوة هذا الاسم العملاق الذي تنسحب لعنته على كل من يتعرض للكتابة عنه؛ مما جعل مواد العدد تتأخر كثيرا عن موعدها- حتى ممن كانوا يتميزون بالنشاط في الكتابة للمجلة.

نحن بإزاء اسم عملاق- سواء فيما قدمه من فن على المستوى الشعري، والنقدي، والفن التشكيلي، والترجمة، بالإضافة إلى حياته المُنفلته المجنونة التي عاشها، والتي كانت سببا في لعنته من قبل الجميع سواء في زمنه، أو بعد موته الخاطف في الأربعينيات من عمره بعد إصابته بمرض جنسي، الزهري، نتيجة علاقاته الجنسية المُتعددة!

هذه الرهبة- التي شعر بها الكتاب والمُترجمون- كادت أن تُعطل هذا العدد عن الصدور في موعده، حتى إني بالفعل فقدت الأمل في صدوره مع بداية الشهر؛ نتيجة لتأخر الجميع في الكتابة، فأطلقت عليه العدد الملعون- نسبة لشاعر فرنسا الأفضل- لكني لا أنكر في هذا المقام الدور الكبير الذي لعبته الروائية والمُترجمة المغربية سلمى الغزاوي التي قامت بإعداد هذا الملف الصعب والملعون بعدما فقدنا الأمل في اكتماله.

كلاكيت ثاني مرة: لعنة الفيلم الواحد!

إنها اللعنة مرة أخرى لكن في مجال السينما؛ كنت قد لاحظت أن العديدين من مُخرجي السينما المصرية الذين قدموا الكثير من الأعمال المُهمة في تاريخها، والتي تُعد من العلامات التي لا يمكن لنا تجاوزها قد انزووا مُنسحبين منها ليقفوا موقف المُتفرج عليها، غير راغبين في المُشاركة، وتقديم المزيد من الصناعة رغم مقدرتهم على صناعة كل ما هو جيد- يشهد على ذلك أعمالهم السابقة- ولعل توقف المُخرجين: داود عبد السيد، وخيري بشارة، وهاني لاشين، وغيرهم من مُخرجينا الذين لا يمكن إنكار فضلهم على صناعة السينما المصرية دليل على ما ذهبنا إليه؛ الأمر الذي جعلني أفكر في تخصيص ملف سينمائي كل عددين عن مُخرج منهم للإحاطة بعالمهم السينمائي، وتقديرهم، وتناول ما سبق لهم أن قدموه، والقول لهم: نحن نقدركم، ولم ننساكم. ولعل تذكر هذه القامات والاحتفاء بما قدموه لنا من أفلام يُعد فرض عين علينا جميعا لا سيما إذا ما حاولنا قول ذلك لهم أثناء حياتهم، بدلا من الاحتفاء بالقامات بعد رحيلهم.

بدأنا هذا الأمر مع العزيز المُخرج داود عبد السيد في العدد قبل الماضي، وها نحن في هذا العدد نحتفي بعالم المُخرج هاني لاشين الذي قدم العديد من الأفلام المُهمة في تاريخ السينما المصرية، سواء كانت من إنتاج التليفزيون، أو السينما، لكن- وبما أننا قد اتفقنا على وجود لعنة ما أصابت هذا العدد- فوجئنا بلعنة أخرى في ملف السينما تتمثل في أن مُعظم نقاد السينما يحصرون هاني لاشين في فيلم "الأراجوز" 1989م، أو فيلم "أيوب" 1983م؛ الأمر الذي قد يجعل جميع مقالات الملف مُتشابهة في تناول عالم المُخرج رغم أنه قدم الكثير من الأعمال الأخرى التي لم تكن بشهرة هذين الفيلمين، وإن كانت بنفس المستوى الفني الذي تميزا به، مثل "عندما يأتي المساء" 1985م، و"العودة والعصفور" 1991م، و"في العشق والسفر" 1991م، و"ليه يا دنيا" 1994م، و"الفرح" 1999م، لكن سطوة الفيلمين الأولين السابقين كانت طاغية على غيرهما من أفلامه؛ الأمر الذي أصابه بلعنتهما!

إذن، فكما كان ديوان "أزهار الشر" هو لعنة شارل بودلير الأبدية، فوجئنا بفيلمي هاني لاشين باعتبارهما لعنته بدوره هو الآخر؛ الأمر الذي جعل الملف عنه مُعقدا أيضا، بل وتأخر جميع النقاد والكتاب في الكتابة عنه بدورهم كما حدث في ملف الأدب، لتصدق مقولتي التي أطلقتها على هذا العدد: العدد الملعون.

لم أكن أشعر بالقلق من اكتمال العدد- رغم هذه اللعنة- وكنت على ثقة بأنه سيخرج بشكل مُشرف، كغيره من أعدادنا السابقة، وهو ما وعدنا به قارئنا مُنذ العدد الأول، لكن هذه اللعنة أصابتني بدوري حتى إني لم أكن أعرف ما الذي يمكن لي كتابته كافتتاحية حتى اليوم الأخير من شهر مارس، على غير عادتي في كتابتها في وقت مُبكر، إنها لعنة الشاعر الملعون، والفيلم الواحد لمُخرجه.

محمود الغيطاني

العـدد الخامس
إبريل 2022م

نقد 21
مجلة نقدية مستقلة
تصدر شهريا بتقنية PDF مؤقتا

تشكر أسرة المجلة المصور
وليد فكري على مساهمته القيمة
بمجموعة صور ألتقطت خصيصا للمجلة
في ملف السينما عن المخرج هاني لاشين

لوحة الغلاف
المخرج/ هاني لاشين
بعدسة الفنان: وليد فكري.

رئيس التحرير
محمود الغيطاني
leclub44@yahoo.com

مدير التحرير والمخرج الفني
ياسر عبد القوي
Abdelkawy.yasser@gmail.com

FaceBook:
https://www.facebook.com/Naqd21Magazine

E-Mail:
editor.naqd21magazine@gmail.com

فهرس العدد:




عدد خاص
نقد 21
NAQD
Critic Magazine
العدد الخامس/ إبريل 2022م
هاني لاشين
ثنائية الإبداع والحظ
شارل بودلير: الشاعر الملعون
الصورة الصحفية: حقيقة وتلفيق وفن
الاستشراق الفني

ŒUVRES COMPLÈTES
DE
CHARLES BAUDELAIRE

LES FLEURS DU MAL

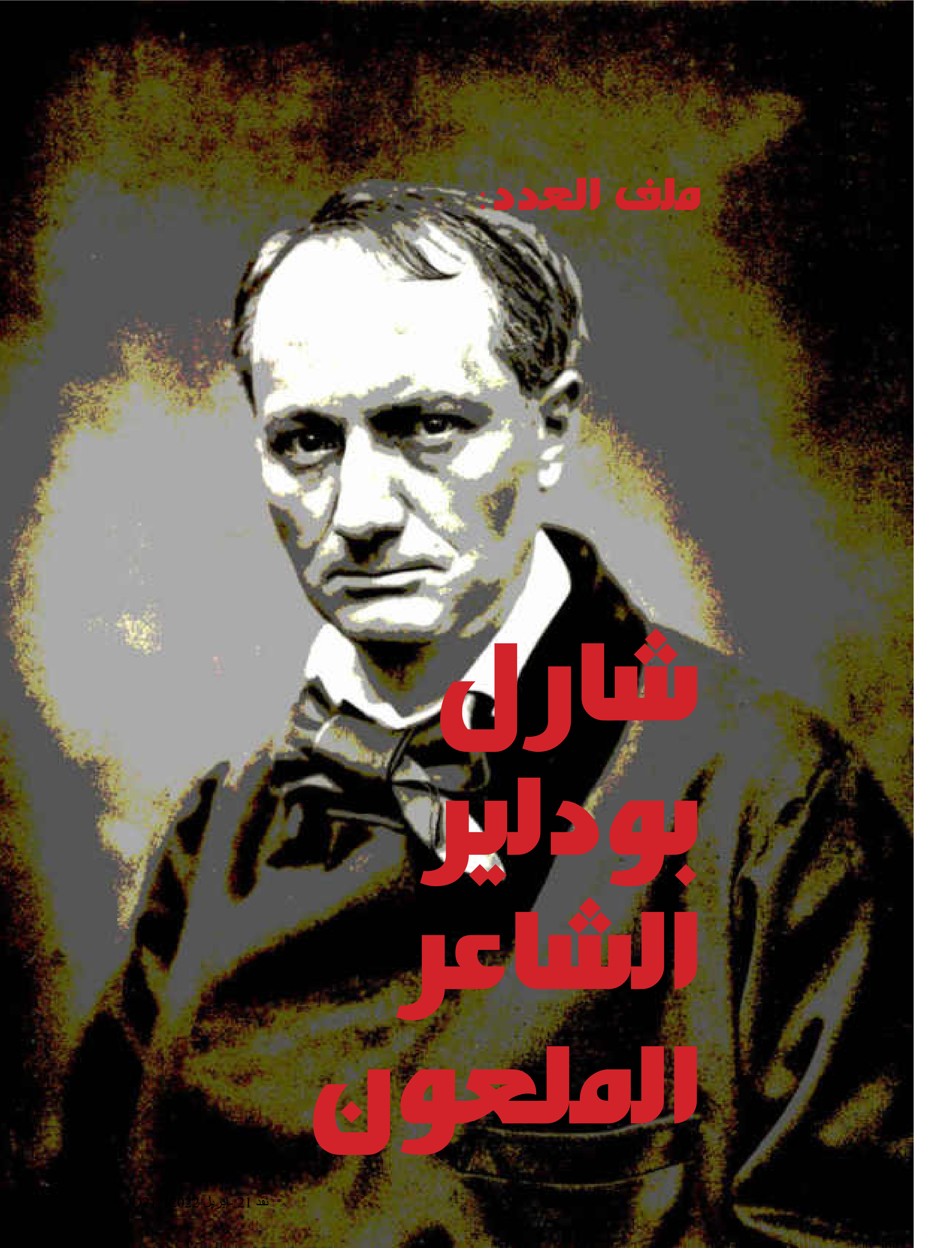
LES ÉPAVES

NOTICE, NOTES ET ÉCLAIRCISSEMENTS
DE
M. JACQUES CRÉPET



PARIS
LOUIS CONARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR
6, PLACE DE LA MADELEINE, 6

MCMXXII


ملف العدد:
شارل بودلير الشاعر الملعون



أدب

بودلير : مساء الش(ع)ر

احساين بنزبير

المغرب/ فرنسا

"لا تبحثْ عن حدود البحر. إنك تحتجزها. إنها لك هبة في نفس اللحظة كما حياتك المُتملصة. الإحساس طفل المادة، كما تدري؛ نظرتها المُتباينة بشكل يثير الإعجاب". (رينيه شار)

بودلير الفكرة الحميمية:

بين المتحف وبودلير فاصلة واحدة. أو حرف جر فقط. نعم. في متحف "اللوفر" الباريسي، كان بودلير يحدد مواعيد مع أمه. يا له من فضاء للكلام مع الأم. إذا كان القلب مفتاح العالم والحياة حسب نوفاليس، يبقى المتحف في الروح البودليرية مفتاحا للعالم والحياة. غرابة اللقاء أو الموعد الأمومي يأخذ شكل فكرة ما. فكرة الحوار عبر اللغة في فضاء مُغلق ومُنفتح على ماء الفن. وكأنه يتحدث في الشعر مع أمه. بودلير الفكرة. وما الفكرة، ياترى؟ ربما، الفكرة مُستشفى الشعر والإبداع بشكل عام: صيدلية بودلير صُحبة أمه. في المتحف الباريسي سر الكلام مع أمه وكأنها عشيقة الحي السرية، في القرن التاسع عشر. مكان أو حيز دافئ في شتاء باريس. في قرابة مع الفن. في البحث عن بؤرة شر قادمة. في زهرة شريرة تروم جهة حلم تشكيلي ليتحول فيما بعد إلى وعد حداثي بامتياز. عبر اللقاء بأمه، لمَّا كان بودلير يبحث عن حداثة مُطلقة لكن في زاوية الشارع. والشارع في المدينة التي سكنت بجنون قصائد بودلير. وهذه نقطة مُهمة وأساسية في المتن الشعري لشارل بودلير. أعود إلى هذه الفكرة لاحقا.

في معمار المدينة، التي تتجسد في باريس، شيء ما يحدث، أو يحاول الحدوث. ما هو؟ ما شكله؟ ما اسمه؟ أسئلة تعسعس في ليل بودلير؛ لأن الشعر ليس وحيدا. وهنا اللقاء مع الأم يصير شرعيا: في الحاجة إلى متحف، في حاجة إلى دفء ما، في الحاجة إلى حميمية قصوى. كل هذه العناصر تحاول أن تقول لنا:



"لم يكن بودلير، لأن الحداثة ليست لوحدها أي ليست وحيدة". ثم هنا، والآن بالذات، يحضرني كتاب المُفكر الإيطالي "روبيرتو كالاصو" حول الشاعر. الجنون بودلير. عنوان الدراسة. حيث روبيرتو يراهن في كتابه على الإشارة بالتحليل أن "الجنون بودلير" (وهو عنوان الكتاب) جنون فاتن، مُتأسف وخطير، حيث من كان ضيفَه (أي الجنون) بعد بودلير مع آخرين، يكتشف حيزا يتزامن مع إقليم الأدب المُطلق. والمُطلق ساحة الشعر والشر عند صديقنا شارل بودلير.

حينما نقرأ كتاب روبيرتو كالاصو، تتغير نظرتنا إلى وفي بودلير. كتاب في هيئة كشف معرفي عميق. لنقترب قليلا منه.

ما الذي يحدث، أو حدث لما بودلير اقترف جريمة الحداثة في القرن التاسع عشر؟ إنه دخل حينها غابة الخطر والمُغادرة الشعرية عبر أزهاره وسأمه الباريسي وعين فأر يؤرخ للفن. كل هذه العناصر كانت رزمة تنسج حساسية القرن والحقبة التي رفضها بودلير. دعنا نتقدم قليلا في هذه الغابة وفي مساء الحداثة.

إن الإحساس، الذي رأى النور في القرن التاسع عشر، عند الكتّاب (ومن ضمنهم بودلير) الذين كانوا أكثر تجاوبا وتقبلا، كان إحساسا بخسارة راديكالية، واخزة، لا يمكن ترميمه. والجسر الذي كان يربط، سابقا، الإنسان إلى مملكة "المياه الذهنية" (على حد تعبير كالاصو) اختفى وتوارى في دهاليز الحقبة.

إحساس شاعر بتوتر تجاه زمن ليس بزمنه. زمن بودلير يسكن جيفة الشعر: القصيدة في متنه تجيء إلى وتتحقق مع الذي بدأ الكلام، مع الذي بادر بالكلام. وما ديوانه "أزهار الشر" إلا طاقة يأس إيجابي في مناخ يميل إلى الانحطاط في عيون بودلير. وفي هذا السياق، وصف روبيرتو كالاصو، بذكاء العارف، حقبة بودلير كالآتي:

مُنذ الآن، كل شيء يحدث في غرفة مُرصصة بالعدم حيث هارمونيات التجانس الكونية لن ترنَّ إطلاقا، بالأحرى عجيج شَكْلَنةِ رياضيات الكوسموس، ضوضاء جنائزية للفرد كَوكيلٍ اجتماعي. هذه هي أرصاد بودلير الجويةِ التي كبلته ودفعته إلى الحج نحو "مَكَّةِ" الحداثة.

وأنا أكتب هذه السطور، التقيت بتعريف بودلير الحميمي لفكرة الحداثة: "إنها الانتقالي، المُحتمل، نِصْف الفن، حيث الشطر الثاني سرمدي ودائم. وهناك حداثة لكل فنان سابق."

ربما، الحداثة تتجسد إذن في السابق لتواصل طريقها في حقل ضفيرة بودليرية، أو في كوكتيل يفكر في الفن على منوال الشاعر.

إننا في محنة لسانية حقيقية حين نغامر في الكلام على بودلير. جيفته حديثة في حداثته الفِكّيرة.

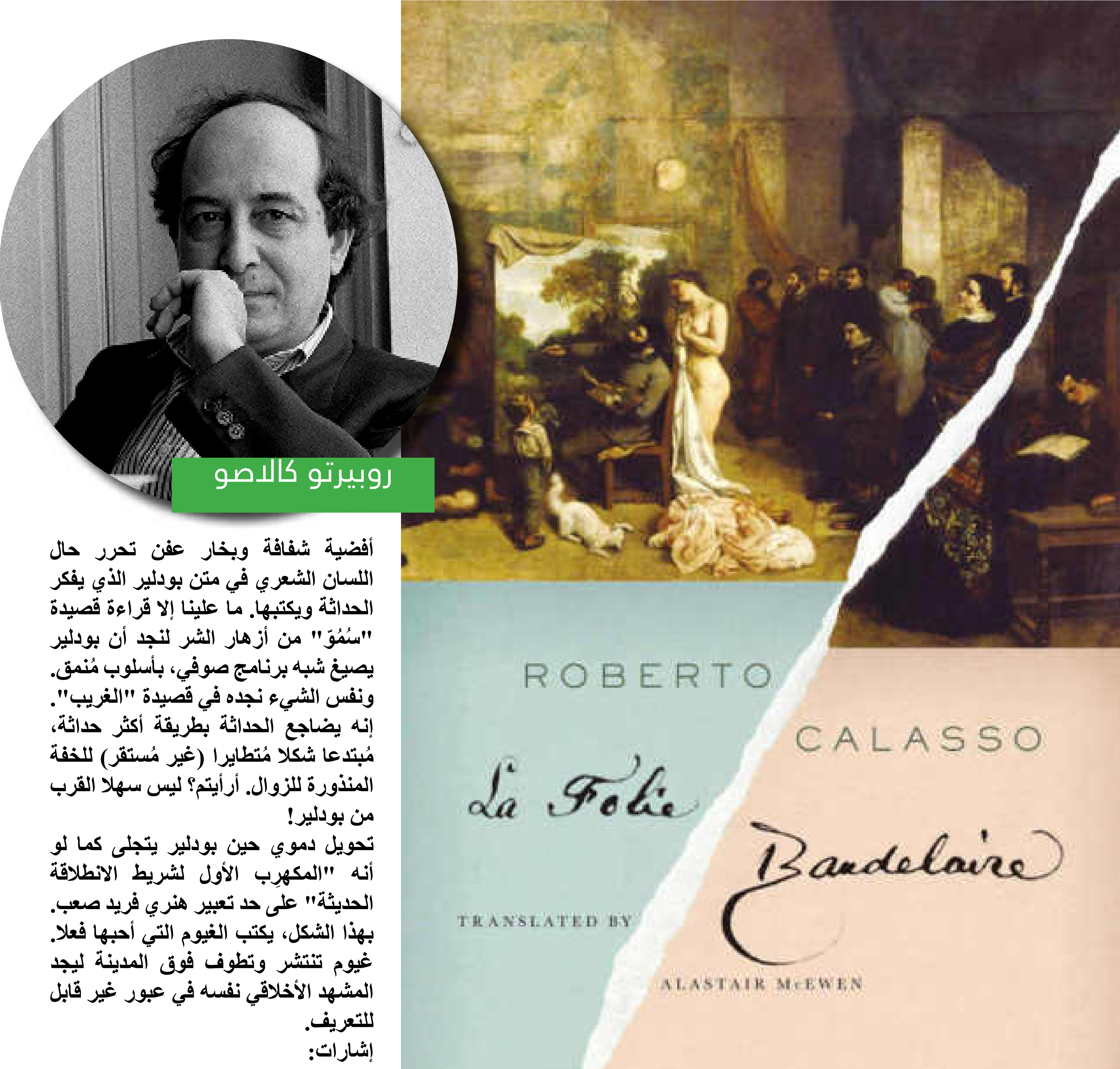
من قال إن بودلير يحب الغيوم؟

حان الوقت كي نرفع صفة وكُلْفة الكلاسيكية عن بودلير **Déclassiciser** وطَرْدِه من عالم الأنطولوجيات الباهت والواهن في نفس الآن. أجل. لأن بودلير: قوس أو جسر أو طاولة شعر وتوازن عمودي/ أفقي للكلمات. إنه جثة يعقوب الشعرية والمُذهلة. عموما إنها حكومة الشعراء كما قال أحد المُفكرين الفرنسيين. حكومة بودلير تحتوي على سماء، وفي السماء غيوم أو غيمة واحدة فقط تكفي.

هنا، كما الذات الفاعلة التي تمسح أراضي شعرية، الحداثة تتربص بالتنقل المُقطَّع. المتجول/المُتسكع الباريسي:

(بودلير) يندرج في اقتصاد علاقات مشبوهة فيها، علاقات أفقية، تعْبُر من وجوه إلى وجوه. هذا ما تفترضه المدينة والأسفلت حيث في هذا الفضاء/ الحيز ينبلج المثال الأعلى لاقتصاد رومانتيكي لعلاقات عمودية. هذه الأخيرة تُفضِّل الراعي الذي يحرس ما يبرز من جبل مدينة. بودلير يتكلف بالمدينة ولو أن الجبل ليس باريسيا. إنها مطبات الكتابة الشعرية كصخور البحر ذات أزهار شر في مدينة شاعرنا. ولما تجد نفسها حركة الصعود، عند بودلير، مُسترشدة بِسُموٍّ ما. في هذا الحيز، يوجد بودلير إما بامتياز أو افتراضيا في عزلة غرفته، "في الواحدة صباحا"، حينما الفنان يصير مُخندقا بعيدا عن أشباهه النائمين، لحظتها، ينادي ولنفسه متوسلا هبة بعض الأبيات الشعرية. هكذا هو بودلير.

ثم، ما تبقى من نخلة الله أو من الوقت، العمودية (التي أشرنا إليها أعلاه) تضحى مُغلقة/ مسدودة، مخنوقة بغطاء كصراخ



مكتوم، أو أن عطر ضفيرة يدفن وجه الكوسموس في وجه بودلير.
بهذه الطريقة، الحداثة العابرة والعرضية تلح على الشاعر في انفلاتية محمومة كما لو قصيدته "رسام الحياة الحديثة ". انفلاتية تنعش أول قصيدة نثر صغيرة في ديوانه "سأم (أو كآبة) باريس"، نص سريع، مُبتهج، متحول حيث نسائل ما هو غريب كرجُل عابر بدون روابط: حيث لا جذمور له. ثم قصيدة بودلير تسأل هذا الرجل القصي في غرابته عن الأشياء التي يحبها أكثر. ما الذي يحدث إذن؟ بعد أنْ أبعد بودلير العائلة، الأصدقاء، الوطن، الجمال أو الثراء، يؤكد في قصيدته: "أحب الغيوم ... الغيوم ... الغيوم التي هناك تمر ...الغيوم العجيبة!". حُب المُنفلت وما لا يمكن القبض علية، كأنه ما يقول حُبه إلا للحركة النقلة ولقشورها الأكثر خفة؛ حب، في الحاضر، ومما منه ينجو. حُب وتوق إلى النطق بملئ النفس البودليرية. أفضية شفافة وبخار عفن تحرر حال اللسان الشعري في متن بودلير الذي يفكر الحداثة ويكتبها. ما علينا إلا قراءة قصيدة "سُمُوّ" من أزهار الشر لنجد أن بودلير يصيغ شبه برنامج صوفي، بأسلوب مُنمق. ونفس الشيء نجده في قصيدة "الغريب". إنه يضاجع الحداثة بطريقة أكثر حداثة، مُبتدعا شكلا مُتطايرا (غير مُستقر) للخفة المنذورة للزوال. أرأيتم؟ ليس سهلا القرب من بودلير!
تحويل دموي حين بودلير يتجلى كما لو أنه "المكهرِب الأول لشريط الانطلاقة الحديثة" على حد تعبير هنري فريد صعب. بهذا الشكل، يكتب الغيوم التي أحبها فعلا. غيوم تنتشر وتطوف فوق المدينة ليجد المشهد الأخلاقي نفسه في عبور غير قابل للتعريف.
إشارات:
بودلير يشير إلى:
الفاتن/ المُتأسف/ الحلم/ التزامن والتطابق/ الإقليم/ الأدب المُطلق/ الحشد العاشق أو الذي يكتب/ القدحي.
هذا هو الشاعر المُتسكع في دروب الحداثة كارث لنا، نحن معشر المُعاصرين. ودائما، في قصيدته "الغريب"، بودلير يكتب الغيوم ضرة للمدينة، مشهدا أخلاقيا لعبور غير مُحدد في غموض الحداثة البودليرية. تتكتل لغة بودلير في قُبح المدينة، في قطرانها أو زفتها، في ضوئها الاصطناعي،

في غازها. لذلك، بحث عن النور في الفن والتصوير خصوصا. أمام رعب الحقبة، بودلير يرمي على وجه القارئ شعريا بشاعة السطح البشري. ثم مرة أخرى، يصير بودلير "رسام الحياة الحديثة" بامتياز. كتاب يضم نصوصا ودراسات في الفن، كتاب فيه احتدام عميق وكثافة تليق بوجه الشاعر. الفنان هو هذا الجسد "الوحيد ذو خيال فَعَّال، دائما مُسافر عبر الأماليس الكبرى للإنسان(...) يملك هدفا أسمى من المُتسكع البَحْتِ، هدفا أكثر شمولية، بخلاف اللذة الزئبقية لوضح الحالة". من هنا المدينة الفاضلة لبودلير مُنفتحة لتتحور في شكل هاوية كما لو كتاب شعرٍ.

لم يكن بودلير قط مُتنزها؛ بالأحرى مُتسكعا، عكس المُتنزِّه الوحيد كما كتبه "جان جاك روسو". المُتنزه يقترب أكثر من الطبيعة من أجل سمو ما، من أجل العلو نحو صلاة توحده بالإله. أما المُتسكع البودليري، كما كتابته، كجنس أدبي دميم. حيث في المدينة تتلاشى الأسئلة الإبداعية عبر التسكع والتيه. وفي الحشد المسكون بالزفت، يكتب بودلير حداثته المرهبة في ثنايا هاوية أو هوة غريبة.

سحر الحداثة وسؤال الأَكَال:

وأنا أحاول القرب من كوسموس بودلير، تبادر في الذهن دراسة عميقة للمُفكر الجزائري "بختي بن عودة 1961- 1995م" بعنوان "عن حداثة الفكر...عن أكالهِ".

هكذا تكلم بن عودة: "الفكر الحي واليقين والجسد مكتوب في التسكع، في الانفصالي". هنا أقترب أكثر من بودلير عبر جُمَل بختي، "...يلعب الفكر كمل يلعب الشعر، لأنه شعري في خطواته وتنهداته، شعريٌّ في جدله الساخن". ضرورة الإنصات إلى نبض الحداثة، لأن بودلير الشاعر كالفكر الذي "ليس غرفة ولا سقفا، إنه نافذة، طبيعة، هجرة". طيب، غير أن شعر بودلير يعيش في غرفة تعبرها الغيوم كما أشرنا، يعيش خارج عنوانه غير مزهو Non vaniteux بذاته. حيث على تعبير بختي في حوار سري، تتمرأى لنا حداثة بودلير التي تنتعش من أكالها.

• للشعر "الخلائيِّ مساره العاري".

• للشعر البودليري "رسوخه، نظامه".

• "له أيضا عناده الكريم".

كل هذا الكلام أمام جلالة بودلير. في دواوينه. في دراساته حول الفن. في رؤيته الغيمية إذا صح التعبير.

"سأم باريس"، كأنه الذهب بالمُقارنة مع فكرة الإله. فيه الحياة تتكلم مع الموت. الموت مع الأبدية أو الأبدية. الفتوة (الطراوة) تنظر إلى نفسها في الشيخوخة كما لو مرآة والشموخ (المجد) يسخر من الازدراء الذي يقُصُّ أثرها.

هذا هو سأم باريس. الكلمات فيه عريضة إلى حد أنها تتقدم مع ضدها، في نفس الوقت. المواضيع والشخصيات الرمزية يفقدون دائرتهم الانتخابية في ديوان "سأم". إنهم يتألقون ككواكب ويتلاشون مثل السراب.

أنا لا أحب بودلير:

أنا لا...أحب بودلير، لأنه يهمني كثيرا. لأنني حفيده، شعريا.

أنا لا...أحب بودلير، لأنه نعت القارئ بالمُنافق (في الأبيات الشعرية الأولى من "أزهار الشر"). لكن القارئ شبيهه، أخوه(!) رغم ذلك.

أنا لا...أحب بودلير، لأنه فتح باب الحداثة عبر الغيوم.

إننا في رياضة فكرية شاعرية تتمرن على الأكال. إنه يطلب من القارئ كوريث شعري لحداثته، وهنا أستحضر المُفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي:

"تأمَّلْ دائرة هذه الاستعارة
بحسب إيقاع أجمل الأوضاع".

أليس بودلير حركةً مُرَكَّبة، مُتماثلة وغير مُنسَّقة، رحمة وتفانيا، حيث الأخوة الشعرية تفتن خراب العالم الذي يكرِّسُ.

مساء الشعر مع بودلير:

ثم مساء الشعر هنا. المساء وقت كَشْف. المساء وقت حِدادٍ. المساء وقت كآبة. المساء وقت انفصال. المساء وقت تحوُّل. أترجم: بودلير وقت كشف. بودلير وقت حِداد، بودلير وقت كآبة، بودلير وقت انفصال. بودلير وقت تحوُّل.

المعنى في المتن الشعري لبودلير، تحوُّل زفت باريس إلى حداثة مُفرطة.



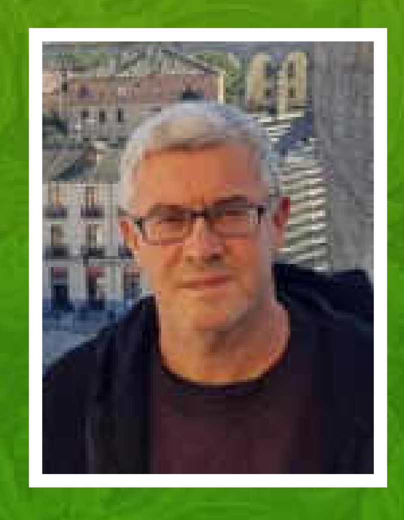
أدب

200عام على وفاة بودلير:
لماذا يعتبر أول الشعراء الملعونين؟

تمَّ حظر ديوانه "أزهار الشر" بسبب "الإساءة إلى الأخلاق والعادات الحميدة"!



أدريانا موسكييو/ إسبانيا



ترجمه عن الإسبانية:

عبد اللطيف شهيد
المغرب/ إسبانيا

"حينما يظهر الشاعر في هذا العالم الضجِر
بمرسوم مختوم من القوى العليا
أمه المذعورة والمجدّفة
ترفع قبضتيها المتشنجتين نحو الله الذي يشفق عليها".

الشاعر الرومانسي المُظلم الذي تعرض لهذا الرعب هو شارل بودلير الباريسي، أحد أعلام الرمزية الفرنسية، الملعون من بين الملعونين، والذي ظهر "في هذا العالم المُتعثر" قبل 200 عام، في 9 من إبريل 1821م.

المقطع المذكور سلفا مأخوذ من قصيدة "مُبَارَكَة"، هذا المقطع الذي ربما يكون هو الأكثر ترويعًا وتأملًا في نفس الوقت- كما يستوحى من العنوان- لهذا الشاعر، الذي كان أيضًا كاتب مقالات وناقدًا فنيًا ومُترجمًا.

نُشرت القصيدة في ديوان "أزهار الشر" عام 1857م، وهو عمل خضع للرقابة بحجة "الإساءة إلى الأخلاق والعادات الحميدة"، مما أثار جدلًا كبيرًا حول شخصية المُؤلف.

من هذه القصيدة التي كتبها بودلير- مباركة- استخرج مواطنُه، بول فيرلين- وهو أيضًا كاتِب وشاعر- مفهوم "اللعين"، أو "اللعن" لتعيين الكُتّاب الذين عاشوا، مثل بودلير، حياة بوهيمية، عنوانها التجاوزات ورموز المُنحط- في الواقع حصل بودلير على لقب "دانتي العصر المُنحط"- بودلير الذي تميزت أعماله باستفزازها وذوقها؛ لإظهار أنه يمكن أن يكمن الجمال حتى في الشَّر.

نشر فيرلين مقالًا بهذا الاسم "شُعراء ملعونون" يشير فيه إلى نفسه، بالإضافة إلى خمسة آخرين: كوربيير Corbière، رامبو Rimbaud، الذي أطلق على بودلير لقبي: "ملك الشعراء، والإله الحقيقي"، مالارمي Mallarmé، ديسبوردس فالمور Desbordes-Valmore، وفيلير دو إيسل Villiers de L'Isle .

أول الشعراء الملاعنة:

سُرعان ما انتشر المفهوم إلى مُؤلفين آخرين مثل فرانسوا فيلون François Villon، أنطونين أرتود

Antonin Artaud، إدجار آلان بو Edgar Allan Poe، الذي تمت ترجمة أعماله بالكامل تقريبًا بواسطة بودلير نفسه، فيديريكو جارسيا لوركا Federico García Lorca، أليخاندرا بيزارنيك Alejandra Pizarnik، فوجويل Fogwill, William وويليام بليك Blake، تشارلز بوكوفسكي Charles Bukowski، و روبرتو بولانو Roberto Bolaño، وهناك الكثير.

حظي قلم بودلير بتقدير كبير من كُتاب مثل مارسيل بروست Marcel Proust، والتر بنيامين Walter Benjamin، وإليوت (T.S. Elliot)، الذين اعتبروا أشعاره مُقدمة للشعر الحديث، واتفقوا على أنَّ قلمه كان قاطعًا ومُظلمًا وسابحا ضد التيار.

لقد كان سُرياليًا قبل مئة عام من ولادة السريالية. إن بريتون (Breton) نفسه- مُؤسس الحركة- أكَّد ذلك. لقد عرف هذا الشاعر الملعون كيف يفصل الشعر عن الأخلاق، مُعلناً أن الشِّعر مُكرَّسٌ كلياً للجمال وليس للحقيقة.

كان بول فيرلين (Paul Verlaine) هو من صاغ مفهوم "الملعون" أو "اللعين" لتوصيف الكُتاب الذين عاشوا حياة بوهيمية، استهلكها الإفراط.

لهذا السبب، رسم بودلير جسورًا بين الشر والجمال، السعادة العابرة والمثل الأعلى الذي يتعذر الوصول إليه، بين العنف والمُتعة، ولكن أيضًا بين الشاعر وقارئه، وحتى بين الفنانين على مر العصور.

إلى جانب فضائح قصائده، عرف كيف يعبِّر عن كل من الرعب والكآبة، ذلك الشعور المُسمى

spleen، والذي يشير إلى الملل، السأم، والاكتئاب.

تقول والدة شاعر "مباركة" المسكين هذا:

" – آه، ليتني وضعتُ عُشَّ أفَاعٍ

عوض أن أغَذِّيَ هذه الأضحوكةَ

اللعنة على تلك الليلة من المُتعة العابرة

التي تَكوَّنَ فيها داخل رحمي هذا العِقاب

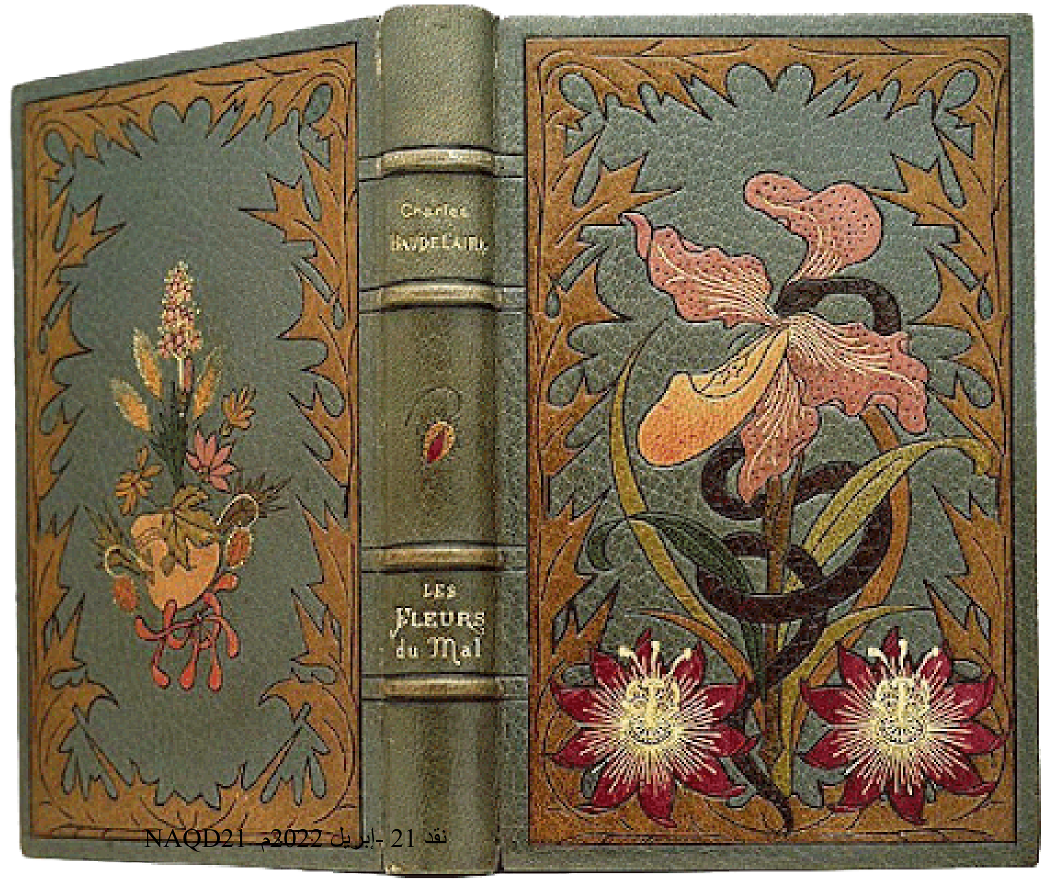
لأكَفِّر عن ذنوبي

بما أنك اخترتني من بين كل النساء

لأكون مصدر اشمئزاز زوجي المُستاء"



جان دوفال بريشة بودلير



الملعونون الخمسة


بودلير


فيلير دو إيسل

رامبو


مالارمي

ديسبوردس فالمور

من ثمَّ يسهُلُ إذن أن نتصوَّر شارل الصغير ذا الروح الحساسة الذي بَلْوَرَ بمرور كراهية أبدية اتجاه زوج أمه، الرجل العسكري الصارم والسُلطوي الذي سرق قلب والدته، بعد وفاة والده وهو لم يبلغ خمس سنوات بعد.
بعد ذلك، أصبحت السيدة أوبيك باردة، وأخذت مسافة بعيدة من ابنها شارل، ووضعته في مدرسة طُرِد منها بعد مُدة، ربما بسبب سلوكه العدواني. يتفق كُتّاب السيرة على أن الشعور بالهجر الذي عاشه الكاتب بسبب هذا الوضع كان حاسمًا في حياته وفي عمله.
هكذا، وصل شارل بودلير إلى سن الرشد عبر مسارات البوهيمية والمُخدرات والكحول. بدون عمل ثابت، مُتسكِّعا في شوارع باريس، يتردد على بيوت الدعارة، ويتقاذف بين البغايا، اثنتان منهن سيتم تخليدهما في "أزهار الشَّر".
إحداهما سارة، فتاة يهودية من الحي اللاتيني، صلعاء وتعاني من الحول. الأخرى، جين دوفال، وهي شابة خلاسية تتمتع بجمالٍ جنسي كبير كانت تلقَّب "بفينوس إلهَةُ الحب السوداء"، والتي كانت ترافقه في التجمعات الثقافية في زمنه من أجل "ترويع البرجوازية".
عند نشر "أزهار الشر" 1857م، كان شارل بودلير بالفعل ناقدًا فنيًا مشهورًا، ففي جوابه عند مواجهته للرقابة والاتهامات التي وُجِّهت إليه بسبب عمله، أجاب المُؤلف: "كل بلداء البرجوازية الذين يتلفَّظون بعبارات اللاأخلاقية والأخلاق في الفن وغير ذلك من الهراء؛ يذكِّرونني بلويز فيليد Louise Villedieu التي هي عاهرة بخمسة فرنكات، رافقتني ذات مرة إلى متحف اللوفر حيث لم تكن أبدًا قد دخلته، فاحمرَّ وجهها وأخذت تغطيه بيديها. و تجذبني من أطراف أكمامي، مُتسائلة عن تلك التماثيل واللوحات الخالدة : كيف يمكن عرض مثل هذه الأعمال الفاسدة وكل هذه العورات أمام الجمهور "!
كان بودلير أحد هؤلاء المُؤلفين الذين لم يعرفوا النجاح في الحياة. خاصة، النجاح الاقتصادي. في عام 1864م سافر إلى بلجيكا، وأراد أن يكسب رزقه من إلقاء

مُحاضرات كناقد فني، فلم يحالفه الحظ.
في عام 1865م عانى من حُبْسَةٌ سَمْعِيَّةٌ مَصْحُوْبَةٌ بفَقْدِ الذَّاكِرَة وشلل نصفي بسبب مرض الزهري. وفي عام 1866م أصيب بجلطة دماغية تركته عاجزًا عن الكلام ولكن واعيًا، وتوفي في العام التالي. والدته رافقته حتى النهاية.
كتب صاحب "مباركة":
"وهكذا، تبتلع حقدها المُزْبِد
دون أن تفهم أن الأقدار السماوية
جعلتها تُعِدُّ لنفسها في عمق الجحيم
المِحْرَقَةَ المُخصصة لجرائم الأمومة".
قصيدة "مباركة"*:
"حينما يظهر الشاعر في هذا العالم الضَّجِر
بمَرْسُومٍ مختوم من القوى العليا
أمه المذعورة والمجدّفة
ترفع قبضتيها المُتشنجتين نحو الله الذي يشفق عليها:

" – آه، ليتني وضعتُ عش أفاع
عوض أن أغذي هذه الأضحوكة!!
اللعنة على تلك الليلة من المُتعة العابرة
التي تَكوَّن فيها داخل رحمي هذا العِقاب
لأكفِّر عن ذنوبي

بما أنك اخترتني من بين كل النساء
لأكون مصدر اشمئزاز زوجي المُستاء
وأنه ليس بوسعي أن ألقي داخل ألسنة اللهب
هذا المسخ المُتَغَضّنَ، كما تُلْقى رسالة حب

سأشعل نيران كراهيتك التي تستبد بي
في الآلة الملعونة لشُرورك
وسأقطع جيدا شجرتك البائسة
كي تعجز براعمها السامة عن النمو".

وهكذا، تبتلع حقدها المُزْبِد
دون أن تفهم أن الأقدار السماوية
جعلتها تُعِدُّ لنفسها في عمق الجحيم
المحرقة المُخصصة لجرائم الأمومة

ومع ذلك، تحت وصاية ملاك خفي
الطفل المحروم من الحب ينتشي بالشمس
وفي كل ما يشربه، و كل ما يأكله
يعثر على طعام الآلهة والرحيق القاني

ويلعب مع الريح ويُحَدِّثُ السحاب
ويثمل وهو يَشْدُو في طريق العذاب
في حين أن الروح التي تتبعه في حَجِّهِ المُضني
تبكي لرؤيته فَرِحا كعصفور في الغاب

كل أولئك الذين يرغب في حبهم يراقبونه بخشية
أو يتجرأون على تعكير هدوئه
باحثين عَمّنْ بوسعه أن ينتزع منه شكوى
ويُجْرُونَ عليه اختبارات وحشيتهم

وفي الخبز والنبيذ المُخصصين له
يمزجون الرماد والبُصاق القذر
ويرمون كل ما يلمسه برِياء
ويُدينون أنفسهم بجُرْم المسير على خطاه

أما زوجته، فهي تمشي صارخة في الساحات العمومية:
" – بما أنه يجدني جميلة كفاية ليعبدني
سألعب دور ربّات العصور القديمة
ومثلهن، أرغب في أن أغطى بالذهب

وسأثمل بزَهْر الناردين، بعُود الصندل ونبات المُرّ
وسأتمتع باللحوم والخمور، وأنتشي بالراكعين لي
لأعلم إن كان بوسعي أن أستولي وأنا أضحك
على التقديس الإلهي من قلبٍ مُعجبٍ بي

وعندما سأسأم من هذه المزحات الوثنية
سأضع عليه يدي الغضّة والقوية
وأظافري الشبيهة بمخالب "الهاربي"
ستعرف كيف تشق إلى قلبه طريقا

كعصفور صغير يرتجف ويخفق
سأقتلع هذا القلب الدامي من صدره
لأشبع الوحش الكامن بداخلي
وسألقيه قربه على الأرض بازدراء. "

صوب السماء، حيث تلمح عينه عرشا مُنيرا
يرفع الشاعر الهادئ يديه المُتضرّعتين
والومضات الغامرة لروحه الصافية
تنزع عنه مظهر الأناس الساخطين:

" – مبارك أنت أيها الرب، يا من تَهَبُ المعاناة
كعلاج إلهي لأوزارنا
وكأفضل وأنقى ترياق
يُعِدّ الأقوياء للمُتَعِ القُدْسِيّة

أنا أعلم أنك تحتفظ للشاعر بمكان
في الصفوف الشَرفيّة للجحافل المُقَدَّسَة
وأنك ستدعوه إلى الحفلة الأبدية
للعروش، للفضائل، للمَلَكِيّة المُطْلَقَة

أعرف أن الألم هو الشرف الوحيد
الذي لن تنال منه أبدا لا الأرض ولا الجحيم
وأنه يَلْزَمُ لنَسْجِ إكليلي السامي
أن تُخْضِعَ كل الأزمان والعوالم

غير أن مجوهرات تَدْمُر العتيقة المفقودة
والمعادن المجهولة ولآلئ البحر
التي ابتَدَعَتْها يدك لن تكون كافية
لصُنْعِ هذا التاج الباهر والشفاف

لأنه لن يتم صنعه سوى من الضياء الخالص
المُغْتَرَفِ من الموطن المقدس للأشعة الأوليّة
والتي – أمامها – كل الأعين الفانية في كامل بهائها
ليست سوى مرايا مُعْتِمَة تَنْضحُ بالأسى."

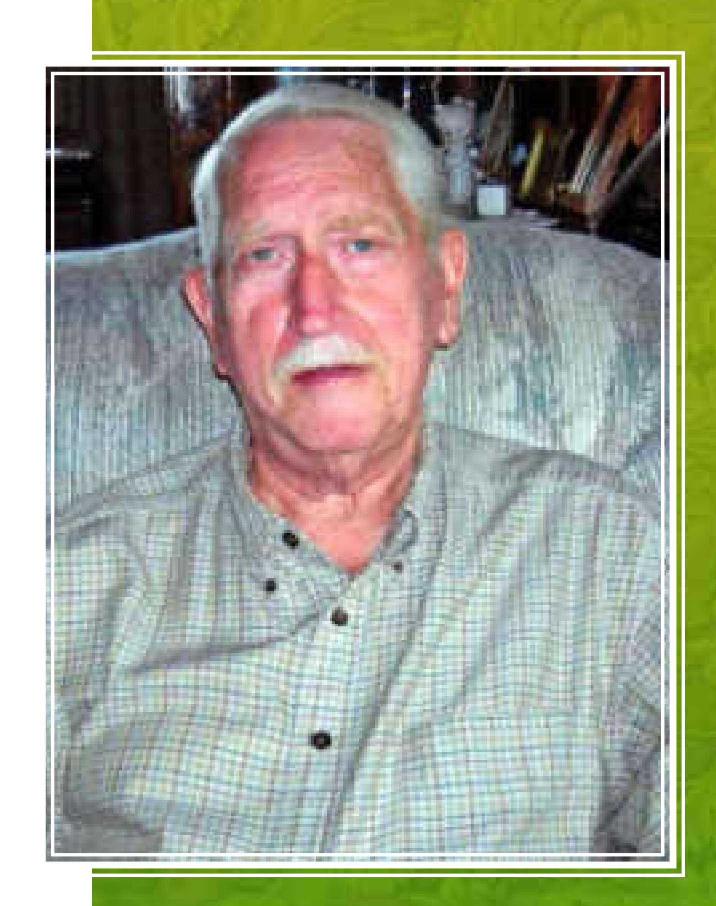
*مصدر القصيدة: أزهار الشر (النص الكامل والقصائد الممنوعة)/ ترجمة سلمى الغزاوي، دار اكتب/ الطبعة الأولى 2020م.

المرجع:
https://www.clarin.com/cultura/-considera-charles-baudelaire-primer-poeta-maldito-_0_MiKxCrfh7.html



أدب

إدجار آلان بو يسطع نجمه في فرنسا بفضل ترجمات شارل بودلير



جاري واين هارنر/ بريطانيا



ترجمة عن الإنجليزية:
سماح الجلوي
مصر

في كتابه "أزهار الشر" تطرق بودلير لنفس الموضوعات والأفكار التي تناولها إدجار آلان بو من قبل في كتاباته، وهي ليست مُجرد مُصادفة؛ فقد حدث أن تواردت الأفكار مُنذ أن رأى بودلير في بو روحًا قريبة من روحه. في الواقع، أمضى الفرنسي "بودلير" حوالي سبعة عشر عامًا في ترجمة أعمال الأمريكي "بو"، ولهذا السبب غالبًا ما أهمل كتاباته للقيام بالترجمة. وما كتبه بودلير عام 1852م في رسالة إلى سانت بوف يؤكد هذه النظرية، إذ قال في رسالته: "إن ما أرغب فيه، وأراه ضروريا، هو أن يصبح إدجار بو الذي لم تتح له الفرصة في أمريكا، رجلا عظيماً في فرنسا".

إن مهمة بودلير التي أخذها على عاتقه كانت أكثر من كونها هاجسا مُلحا لتعزيز شعبية بو في أوروبا. فقد تمت قراءة ترجمات بودلير لنصوص بو في جميع أنحاء القارة الأوربية على أنها ترجمة نهائية لأعمال بو لتحقق شعبية في أوربا، وليس فقط في فرنسا.

حتى أن بعض النقاد زعموا أن ترجمات بودلير عززت النصوص الأصلية! مما لا شك فيه أن ترجمات بودلير لبو مُمتازة، ولكن سيصعب على المرء الاقتناع بأنها في الواقع "أفضل" من النسخ الأصلية إذ أن احتمالات الترجمة عديدة: فهي في أبسط أشكالها مُجرد استنساخ، وفي شكل آخر تعتبر محاولة لنقل المعنى أو إعطاء ما يعادل الكلمة بكلمة مُشابهة، وربما تخرج لنا الترجمة بعمل كامل مُشابه، ولكن بلغة أخرى. من المُمكن أيضا للترجمة أن تبتعد لأكثر من ذلك بكثير. ورغم أن القواعد في لغة مُعينة غالبًا ما تحكم اختيار الكلمات وترتيبها وبنيتها في الترجمة، فإن الترجمة، في أفضل حالاتها، تحول كتابا أجنبيا إلى اللغة الدارجة في المنطقة الجديدة، وذلك لالتقاط روح النص الأصل، سواء من حيث المعنى أوالدلالة.



لاختبار جودة ترجمات بودلير، يمكن للمرء مُقارنة قطعة مسرحية من أعمال "بو" مُقابلة مع ترجمة بودلير لنفس المقطع. تكشف مثل هذه المُقارنة أن ترجمة الفرنسي لا تقوم على تحسين الأصول بشكل عام، بل تكررها بأمانة. فبمُقارنة لحظة الذروة في عمل "قولٌ من القلب" بالأداء المأخوذ من العرض المسرحي الفرنسي: "القلب الكاشف" تتضح أساليب بودلير في الترجمة. فيما يلي النسختان الإنجليزية والفرنسية للفقرة الأخيرة، مع ترقيم الأسطر المُقابلة لتسهيل الرجوع إليها.

النص الأصلي باللغة الإنجليزية بقلم "بو":

"لا شك أنني الآن أصبحت شاحبًا جدًا- مع ذلك تحدثت بفصاحة وبصوت عالٍ. لكن الصوت من مكان ما ارتفع- وماذا بيدي أن أفعل؟ إن كان هذا الصوت العال، جعل صوتي، صوتًا مُنخفضًا وباهتًا وسريعًا- يشبه إلى حد كبير الصوت الذي تصدره الساعة عند تغليفها بالقطن. شهقت لالتقاط أنفاسي- [1] ومع ذلك لم يسمعها الضُباط. تحدثت بسرعة أكبر- بشكل أكثر حدة؛ لكن الضوضاء زادت بشكل مُطرد. لقد تفاعلت وناقشت حول الأشياء التافهة، بصوت عالٍ ومع [2] إيماءات عنيفة، لكن الضوضاء زادت باطراد. لماذا لا يذهبون عني؟ قمت بالسير على الأرض و[3] ذهابا وإيابا بخطوات ثقيلة، كما لو كنت مُتحمسًا للغضب، من [4] نظرات الرجال ومُلاحظاتهم عني- لكن الضوضاء زادت باطراد [5]. يا إلهي! ماذا أو ما المُمكن أن أفعل؟ ثرثرت- هذيت - أقسمت! قمت بأرجحة الكرسي الذي كنت جالسًا عليه، ثم ألقيت به على الألواح، لكن الضوضاء أصبحت في كل مكان وزادت باستمرار. نما الضجيج [6] بصوت أعلى- أعلى- بصوت أعلى! وما زال الرجال يتجاذبون أطراف الحديث [7] بلطف ويبتسمون. هل من المُمكن أن يسمعوا أم لا؟ الرب وحده يعلم- لا لا! سمعوا!- يشتبهون أنهم سمعوا!- لقد عرفوا!- وكانوا يسخرون من رعبي!- هذا ما فكرت فيه، وهذا ما أعتقدته. ولكن أي شيء هو أفضل من هذا العذاب! كان أي شيء [8] أخف علي من هذه السُخرية! لم يعد بإمكاني تحمل تلك الابتسامات المُنافقة! شعرت أنه يجب أن أصرخ أو أموت!- والآن- مرة أخرى!- سمعت! بصوت أعلى! [9] بصوت أعلى! بصوت أعلى! بصوت أعلى!-وصرخت: "الأوغاد!"، "لا مزيد منكم سيظهر! أعترف بفعلي!- أنا من مزقت الألواح!- هنا هنا!- إنها دقات قلبه



البشع!" (م 3: 797).
النص بالفرنسية كما ترجمه بودلير :
"لا شك في أنني أصبحت شاحبًا جدًا بعد ذلك- لكني تحدثت بطلاقة أكثر وبصوت مُرتفع. استمر الصوت في الازدياد، وماذا أفعل؟ كان صوتًا باهتًا ومكتومًا ومُتكررًا، يشبه إلى حد كبير صوت ساعة ملفوفة في الصوف القطني. تنفست بصعوبة. [1] - الضباط لم يسمعوا بعد. أتحدث بسرعة أكبر- بمزيد من الحدة؛ لكن الضوضاء زادت بشكل مُطرد- لقد جادلت في هراء، لقد نهضت، بنبرة عالية جدًا و [2] إيماءات عنيفة؛ لكن الضجيج كان يرتفع، ولا يزال يرتفع. لماذا لا يريدون المُغادرة؟- خطيت على الأرض هنا وهناك بشكل كبير و[3] بخطوات طويلة، كما لو كنت غاضبا من مُلاحظات [4] خصومي- لكن الضوضاء نمت بشكل مُطرد. [5] يا الله! ماذا يمكنني أن أفعل؟ زبدت- جابت قدماي المكان- أقسمت! هززت الكرسي الذي كنت جالسًا عليه، وجعلته يصرخ على الأرض، لكن الضجيج كان لا يزال سائدًا ، ونما إلى أجل غير مُسمى. لقد كان أقوى وأقوى!- [6] أقوى من أي وقت مضى! وما زال الرجال يتجاذبون أطراف الحديث، [7] يمزحون ويبتسمون. هل يمكن أن يكونوا لم يسمعوا؟ الرب!- لا لا! سمعوا!- يشتبهون!- عرفوا- سخروا من خوفي! أنا صدقت، وما زلت أصدق. لكن لا يهم! إن الفعل الذي كان [8] لا يطاق أكثر من هذه السُخرية؟ لم أستطع تحمل تلك الابتسامات المُنافقة بعد الآن! شعرت بضرورة أن أصرخ أو أموت!- والآن مرة أخرى، هل تسمع ذلك؟- استمع! الصوت يعلو! – أصوات أكثر [9] عالية!- دائما أعلى!- دائما أعلى.
بكيت وأنا أقول "البؤساء!"- لا يمكن أن تتخيل بعد الآن! أنا أعترف بذلك!- لقد هدمت تلك الألواح! هنا! هنا!- إنها دقات قلبه الرهيب!"

التحليل:

بعض الفقرات هي ترجمات مُتقاربة وليست حرفية؛ كما يمكن اعتبار البعض مظاهر جمالية أو تحسينات بلاغية؛ والبعض الآخر يمثل الخسائر في النص، أو أوجهَ القصور.
إن الجزء الأكبر من ترجمات بودلير يشبه إلى حد بعيد النص الأصلي لبو. لذلك، دعونا أولاً نفحص هذه المجموعة. في السطر (1) يرى المرء بسهولة الصعوبات التي تقف في طريق الترجمة الحرفية المُطلقة؛ نظرًا لأنه من المُستحيل ترجمة "أنا ألهث لالتقاط الأنفاس" كلمة أمام كلمة، أو بنفس ترتيب الكلمات؛ لأنه يجب أن تقوم الترجمة الفرنسية بتبديل موضعها بحسب قواعد اللغة، يعبر بودلير عن الحال "لاهث" بفعل وظرف. تختفي عبارة الجر "من أجل التنفس"، ولكن هذه الخسارة الطفيفة يقابلها الجمع بين الفعل والظرف. وهكذا فإن ترجمة بودلير لو عرضها حرفيًا، ستكون تعبيرا يشابه كما لو كنت أتنفس بصعوبة. هذا المُعادل القريب ليس تجميلًا وليس به خسارة للمعنى.
يوضح السطر (3) عملية النقل بين النصين بصورة أقرب، ترجم بودلير عبارة "لقد قمت بالسير على الأرض جيئة وذهابا" بهذا الشكل: (كنت أمشي هنا وهناك على الأرض)، لا يقول الفرنسيون عادةً ar-penter le plancher (يكشط الأرضية)، ولكن ببساطة تكتب arpenter التي تعني

(للتخطي أو المضي قدمًا). ولتحقيق أكبر قدر مُمكن من الدقة في الترجمة؛ يستخدم بودلير تحويلًا مُباشرًا عن طريق استعارة صيغة مُختلفة عما هي موجودة في النص، مع ترجمة قريبة لعناصرها الموجودة في النص الأصلي. يستخدم "ça et la" (هنا وهناك) للتعبير عن فكرة "ذهاباً وإياباً". وهذا الاختيار الأسلوبي يعتبر مُعادلاً فعالاً ومُفيدا للنص.

ترجمة بودلير "لقد نمت بصوت أعلى- بصوت أعلى- بصوت أعلى!" (السطر 6) يحافظ على نغم بو: كان من المُمكن أن يكون هناك تخفيفا إجباريا في الفرنسية؛ لأن اللغة لا تحتوي على كلمة واحدة للتعبير عن "أعلى". لمواجهة هذا التخفيف، ولأجل أن يكون التأثير مُلما بحكمة وإحكام على المعنى الأصلي أو على الأقل الاقتراب منه، يستخدم بودلير كلمة **toujours** (لا يزال، حتى الآن) لرفع **plus fort** إلى ما يعادل قوة تكرار كلمة "أعلى". وبالتالي ، فإن الكلمة الإضافية، المُستخدمة لتحقيق التركيز الذي قصده بو، بالإضافة إلى إضافة كلمتين جديدتين إلى النص كضرورة عن التعبير عن تأثير كلمة "أعلى" المركز، لذلك نتج عنها هذه الترجمة المُكافئة المُمتازة ، رغم أنها أطول من الترجمة الأصلية.

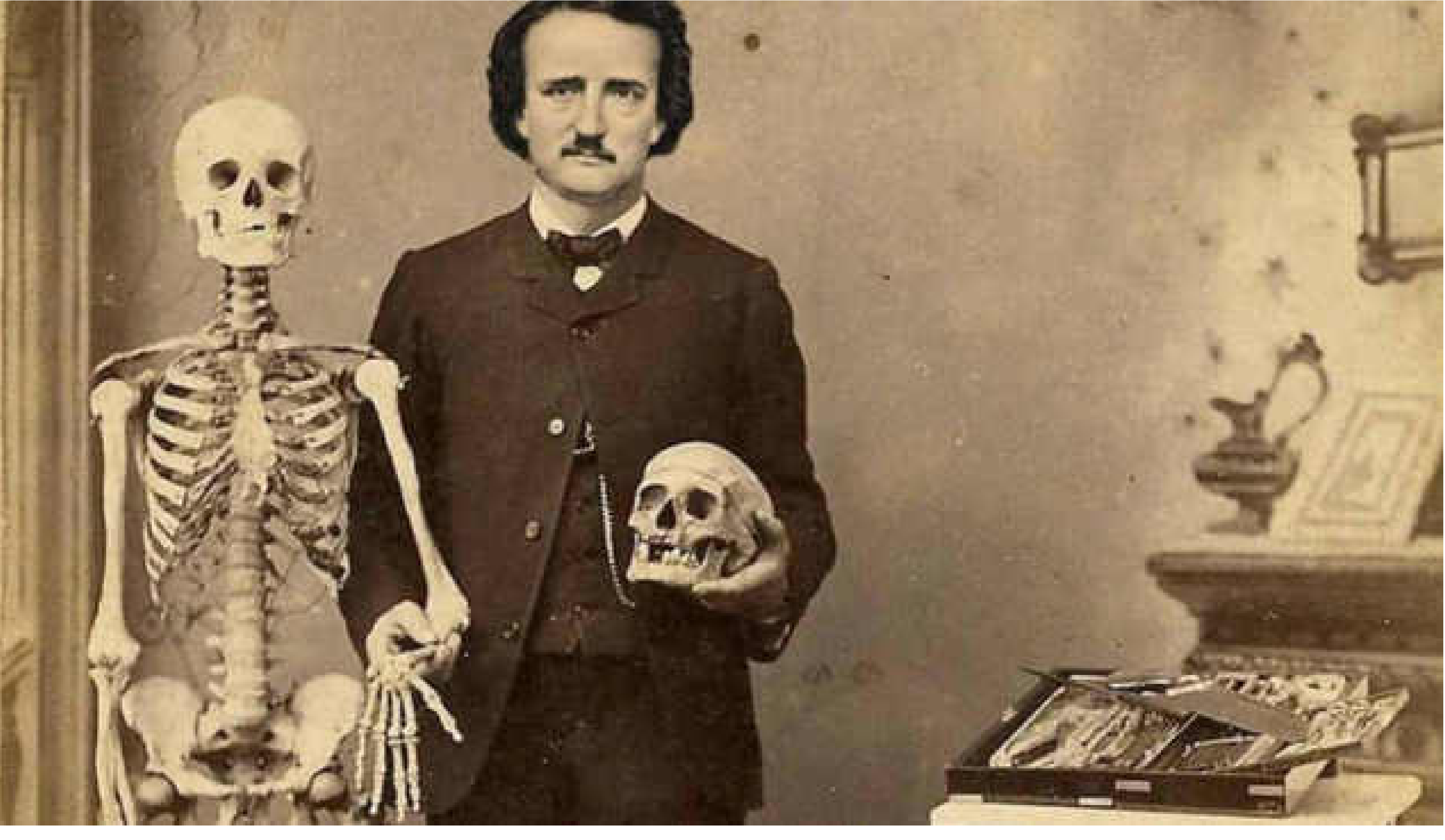
أما عن الترجمات المُتقاربة والشبيهة لحد كبير بالنص الأصلي فهي تمثل النصيب الأكبر مما ترجمه بودلير لأعمال بو، فأغلبها حظيت بنزاهة فائقة بصورة تكاد أن تكون مُطابقة للنص الأصلي؛ حققت ما صبا نحوه لأجل جعل بو يأخذ مكانته في أمريكا، وفي شرح طبيعة ترجمته لقصة أخرى من أعمال بو، أكد بودلير في كتاب (رؤية دونية)- صفحة -221 أنه حاول أن يكون مُترجما حرفيًا قدر الإمكان حيث قال: "من الضروري اتباع النص حرفيًا بخلاف إذا ما كانت بعض السطور مُبهمة، حينها أقوم بإعادة الصياغة مُستدعيا المُؤلف بداخلي، بدلاً من التمسك الصارم بالحرف. لقد فضلت نوعًا من الترجمة، شاقا إلى حد ما، وأحيانًا أستخدم أسلوبا من النوع الباروكي الفرنسي؛ وذلك لإبراز النمط الفلسفي لإدجار بو".



ترجمة شارل بودلير لقصيدة The Raven القصصية لإدجار آلان بو

بعد اتخاذ هذا القرار، قدم بودلير نقلا مُتماسكا لأعمال بو، وتعتبر ترجمات بودلير، في مُعظمها، على نفس المستوى من المعنى والكفاءة مثل النصوص الأصلية، ومن بين جميع الترجمات الفرنسية لنصوص بو، ظلت "نسخة بودلير"، كما يقول كورتيس هيدن بيج: "هي المعيار. فلقد تتبع بودلير نصوص بو سطرا سطرا ، وتقريبا كلمة بكلمة، ومع ذلك فقد جعل من ترجمته عملاً حياً. إن امتلاكه لجميع ما حمله بودلير من صفات أصلية في مكنون موهبته يطابق موهبة بو، قد تم إثباته بشكل كافٍ من خلال التأثير الذي مارسه بواسطة الترجمة".

في الواقع، توجد فقرات من ترجمة بودلير لأعمال بو "تمتلك كل صفات الأصل"، وفي بعض الحالات تم توظيف الترجمة لتعزيز نصوص بو. هناك حالات يستخدم فيها بودلير كلمة أو جمل توضح فكرة معممة من النسخة الأصلية ؛ بمعنى آخر أنه يثري العبارات من حيث أن الترجمة تعبر عن دقة ضمنية، وصورة عامة للمعنى فقط في نسخة بو. تأتي هذه "التحسينات" عادةً عندما يستخدم بودلير كلمة مُختلفة عن المُرادف الواضح أو الترجمة الحرفية. مثل كلمة **niaiseries** في السطر (2) وهي كلمة تم اختيارها بعناية. تعني "هراء" أو "حماقة"، وهي تفيد معنى "تفاهات"، وتعد أفضل بكثير من الاحتمال الآخر الذي هو **vétilles** "مجرد أشياء". وهذا زخرفة مُمتازة بداخل النص.



السطر (5) هو ترجمة مُثيرة للاهتمام؛ لأن التفصيل ليس ضروريًا رغم أنه تقني. كلمة "الرجال" في نص بو أصبحت ترجمتها بالنسبة لبودلير " المتناقضين" أو"خصومي". ينقل بودلير فكرة أن راوي النص يعتقد بأن الضباط ليسوا مُجرد "رجال"، ولكنهم حقًا "خصومه" أو "المُحققون". إن استبدال المعنى هنا يعتبر تعويضا يؤكد بشكل فعال على زيادة جنون العظمة من قبل الرجال الآخرين، ويأس الراوي من محاولة إيجاد جسر تفاهم بينهما. في السطر (9) أصبح التوتر واليأس لا يُطاق تمامًا بالنسبة للراوي والذي عبر عنه بقوله: **l entendez vous؟ écoutez!** قد تكون النسخة الإنجليزية **hark** مُختصرة، ولكن هناك مكاسب كبيرة في الترجمة الفرنسية. من خلال تضخيمه الكبير للحدث من خلال استخدام فعلين، وهنا يعزز بودلير تأثير تعبير بو الوحيد في كلمة **hark**.

من الواضح أن بودلير زخرف نص بو الأصلي، وكان يثري العبارات من وقت لآخر من خلال التعبير عن الدقة الضمنية فقط في نص بو من دون ترجمة كلمة مُقابل كلمة. يكتب باتريك كوين: "إن "إيف لو دانتك" أحد مُحرري بودلير المُعاصرين بعد دراسة مُتأنية لأساليب الشاعر كمُترجم، لخص إجراءاته على النحو التالي: في المسودة الأولى تكون ترجمة سريعة، حرفية، وأحيانًا ضعيفة جدًا؛ ثم، تنقيح دقيق وحساس؛ و أخيرًا ، نقل ببراعة بواسطة المفاتيح الخاصة ببودلير". يمكننا القول: إن ما أحدثه بودلير من تغييرات بداخل الترجمة لافتة للنظر، وتعمل على تحسين النص الأصلي بشكل عام. ولكن قبل أن يعلن أي شخص أن ترجمات بودلير أفضل من النسخ الأصلية، يجب على المرء أن يلاحظ الحالات التي لا تعبر فيها الترجمات بشكل فعال عن الفكرة الكاملة، أو الشعور بالأصل. علاوة على ذلك، في بعض الحالات النادرة ، يكون الإحساس بنص بو غائبًا في الترجمة.

لوضع "أوجه القصور" في منظورها الصحيح ، يجب أن يكون المرء على دراية أولاً بإتقان بودلير للغة الإنجليزية. رغم أن بودلير تعلم هذه اللغة في وقت مُبكر من حياته من والدته، إلا أنه لم يصبح ثنائي اللغة مُطلقًا: "عندما أدرك حجم العمل الذي قطعه على نفسه بسبب رغبته في جعل بو اسمًا عظيمًا في فرنسا، أعرب بودلير عن أسفه لأن قدراته لم تكن في اللغة الإنجليزية أفضل بكثير مما كانت عليه "(كوين، ص 47). ولذلك فلقد طور لغته الإنجليزية بشكل كبير من أجل ترجماته ومن خلالها، لكنه لم يطورها أبدًا بطلاقة كاملة.

للعلم أن بودلير قد استخدم قاموسًا ثنائي اللغة للترجمة. واضطر لفترة من الوقت على العمل مع طبعات من أعمال بو تحتوي على أخطاء مطبعية؛ مما دفعه أحيانًا إلى تقديم بعض الترجمات غير الصحيحة. إلى أن حصل أخيرا على النسخة النهائية : "أعمال الراحل إدجار آلان بو" التي نشرها جيه إس ريدفيلد .ومع هذا النص المُمتاز، أعد بودلير الجزء الأكبر من ترجماته.

من التعقيدات التي واجهت بودلير وجود تنوع هائل في كتابات بو. على سبيل المثال في عمل "حشرة من الذهب" يستعرض بو معرفته بلهجة العبيد السود في القرن التاسع عشر، و نظرًا لعدم فهم بعض الكلمات، وعدم تمكن بودلير من العثور عليها في قاموسه؛ افترض أنها كانت أخطاء مطبعية وقد يرجمها أحيانًا ارتجالا بشكل غير صحيح. في مُقدمته لكتاب "سبع حكايات"، يوضح و.ت باندي صعوبة ما واجه بودلير.

موضحا مثال نموذجي في عمل "حشرة من الذهب" حيث يُسأل العبد الزنجي، عن صحة سيده ويرد، في نص بو "إنه شاحب كأنه أوث"، لم يعثر بودلير على كلمة gose في قاموسه الإنجليزي- الفرنسي، والذي كان دائمًا في متناول يده، وافترض بودلير أنه واجه خطأ مطبعيًا، وتوصل إلى ترجمتها بهذه الطريقة pâle comme une oie ، أو شاحب مثل أوزة".

يزخر نثر بو وشعره بتعديلات في النحو والمُفردات الأمريكية، بالإضافة إلى نقل اللهجات المحلية. ومثل هذه اللغة فتنت بودلير بلا شك، كما تسببت له في مشاكل على نحو مثال لما تركته بداخل نفسه.

تظهر بعض الصعوبات في the tell tale heart. السطر (4) في الفقرة الأخيرة مُلاحظة مُهمة؛ لأن بودلير اختار ترجمة "كما لو كان مُتحمسًا للغضب" بعبارة comme éxaspéré "كما لوكان غاضبا". قد يكون الغضب مُرادفًا للغضب، لكنه يفشل في التعبير عن فكرة التحمس للغضب. وبالتالي لا يتم تعويض فقدان المعنى الأصلي بشكل كافٍ. نستطيع القول: إنه هنا لم تنجح الترجمة في إعادة إنشاء النص الأصلي بأمانة.

السطر (7) هو مثال آخر على ذلك: "وما زال الرجال يتجاذبون أطراف الحديث بلطف ويبتسمون" et toujours les hommes plaisantaient et souriaent. تمت ترجمة مُعظم الجملة حرفيا. الاستثناء هو "مُمتع"، الذي يجعل بودلير يحولها إلى plaisantaient "مزاح"، هل هذا تغيير في المعنى من قبل بودلير وترجمة سيئة؟ ربما لا؛ لأنه يمكن أن يكون اختيارًا أسلوبيًا، أو على الأرجح استبدالا للفعل بالظرف، ولكن في الحقيقة بودلير ببساطة أخطأ في الترجمة، انخدع بالتشابه المُضلل بين plaisantaient و"اللطيف". وبالتالي، فإن الترجمة تعني حرفياً: "وما زال الرجال يتجاذبون أطراف الحديث ويمزحون ويبتسمون".

إن المثال الأكثر وضوحا للترجمة التي تفشل في التعبير عن فكرة الأصل يوجد في السطر (8). يكتب بو جملتين لهما نفس المعنى وتنقلان الفكرة نفسها: "لكن كل شيء كان أفضل من هذا العذاب! كان أي شيء أكثر قابلية للتحمل من هذا الخداع!"، يحذف بودلير جملة كاملة في هذه الحالة، ويحدث خسارة كبيرة لأنه أغفل فكرة "أي شيء كان أفضل من هذا الألم". يستخدم سؤالًا سلبيًا في محاولة لفهم جوهر الأصل: Mais n'importe! quoi était plus intolérable que cette" derision? "لكن لا يهم! ما الذي يمكن أن يكون أكثر من هذه السُخرية؟". لا تزال هذه الترجمة ضعيفة ربما لأن بودلير واجه مُشكلة مع كلمة "العذاب". إنها واحدة من الحالات النادرة التي يكون فيها معنى نص بو مفقودًا من الترجمة. ومع ذلك، يشعر البعض أن هذه الترجمة قد لا تكون بالضرورة خطأ بودلير. في مُلاحظاته المُعلقة على ترجمات بودلير لبو ، يقترح جاك كريبت أن مُحرري بودلير بعد وفاتهم ارتكبوا خطأ في الحُكم:

يبدو أن ترجمة بودلير الأصلية كانت Mais n'importe quoi était plus !tolérable que cette derision "لكن أي شيء كان أكثر تحملاً من هذه السُخرية!". كان للناقد كريبت رأي بأن المُحررين لم يكلفوا أنفسهم عناء التحقق من النص الإنجليزي. إذا كان الأمر كذلك ، فهم لم يكونوا على علم بالارتباك الذي ارتكبوه. اعتقادًا منهم بأن علامة بودلير لتحديد مكان التصحيح كانت تهدف إلى أن تكون علامة تعجب، فقد وضعوا علامة التعجب بعد n'importe.

المُحررون يواجهون الآن مُشكلة أخرى والمعضلة هي ما يجب فعله بباقي العبارة quoi était plus tolerable derision "كان أكثر تحملاً من هذه السُخرية"، ولكنهم لم يجدوا حيلولة في تصحيحها، وهكذا فإن العبارة التي ربما أراد بودلير تصحيحها أفسدها مُحرروه بعد وفاته. نظريًا فيما يتعلق بالترجمة السيئة التي قدمها بودلير، فمن الإنصاف أن يأخذ المرء في الاعتبار العناية التي قام بها بودلير بترجمة مُقابل مُراجعة هذه النصوص.

في التحليل النهائي نصل إلى أن ترجمات بودلير حققت توازنًا صحيًا: فغالبية المقاطع في بو هي ترجمات حرفية أو مُعادلة، رغم وجود مزيج من التحسينات والخسائر الطفيفة (يجب الأخذ في الاعتبار أن الترجمات الحرفية تفوق عددًا على الثانية). وهكذا، فإن ترجمات بودلير، في مُجملها ، ليست تجميلًا لبو بقدر ما هي إجلالا مُخلصا له، ومحاولة لإعادة إنشاء النصوص بالفرنسية بأقل قدر مُمكن من التدخل.

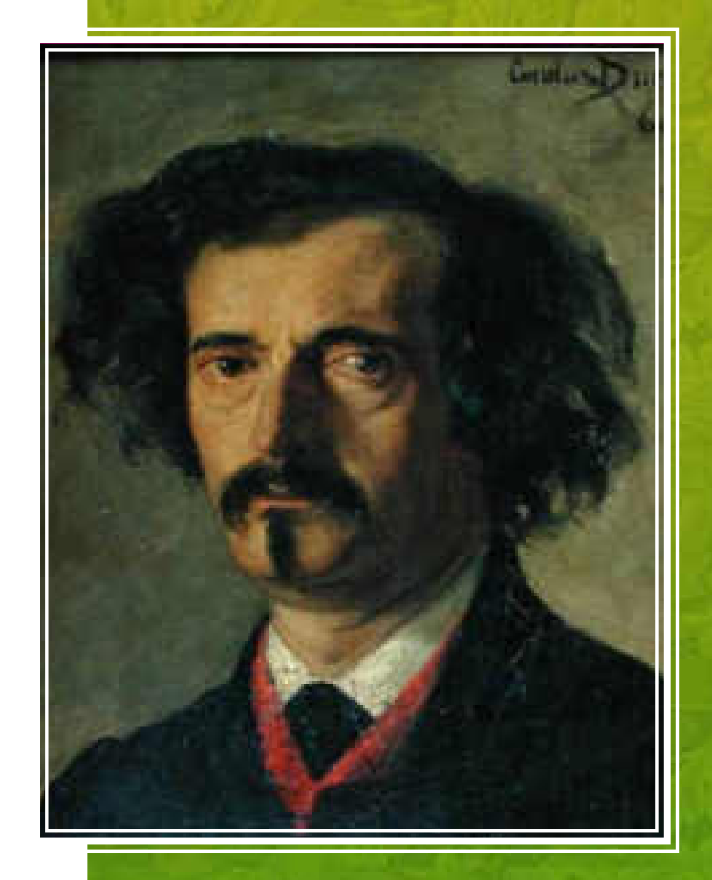
لقد أتى هوس بودلير بإدجار آلان بو ثماره، ونجح في جلب روح بو إلى فرنسا من خلال ترجماته. كان بو أحد أكثر الكتاب الأصليين في عصره مفتونًا بالفرنسيين باستمرار، لقد أسرت فرنسا قوة خياله، وهو ما دفعه لدراسة اللغة الفرنسية التي كان يعدها لغة غنية وسلسة، وميله للتركيز على جمهوره الأوروبي في نقل أعمال كاتب أمريكي الأصل، بودلير الكاتب ميتافيزيقي الفكر الذي غالبًا ما يستخدم الرمزية لتكثيف قصصه قدم منحة لآلان بو الذي رغم كونه أمريكيًا مُميزًا، أصبح بواسطة ترجمة بودلير عالميًا في السُمعة والتأثير. لقد نجح بودلير في مزج أسلوب وشكل وروح بو مع الأدب الفرنسي.





أدب

مقالات داعمة لشارل بودلير مُؤلف كتاب "أزهار الشر"



جول باربي ديوريفيلي/ فرنسا

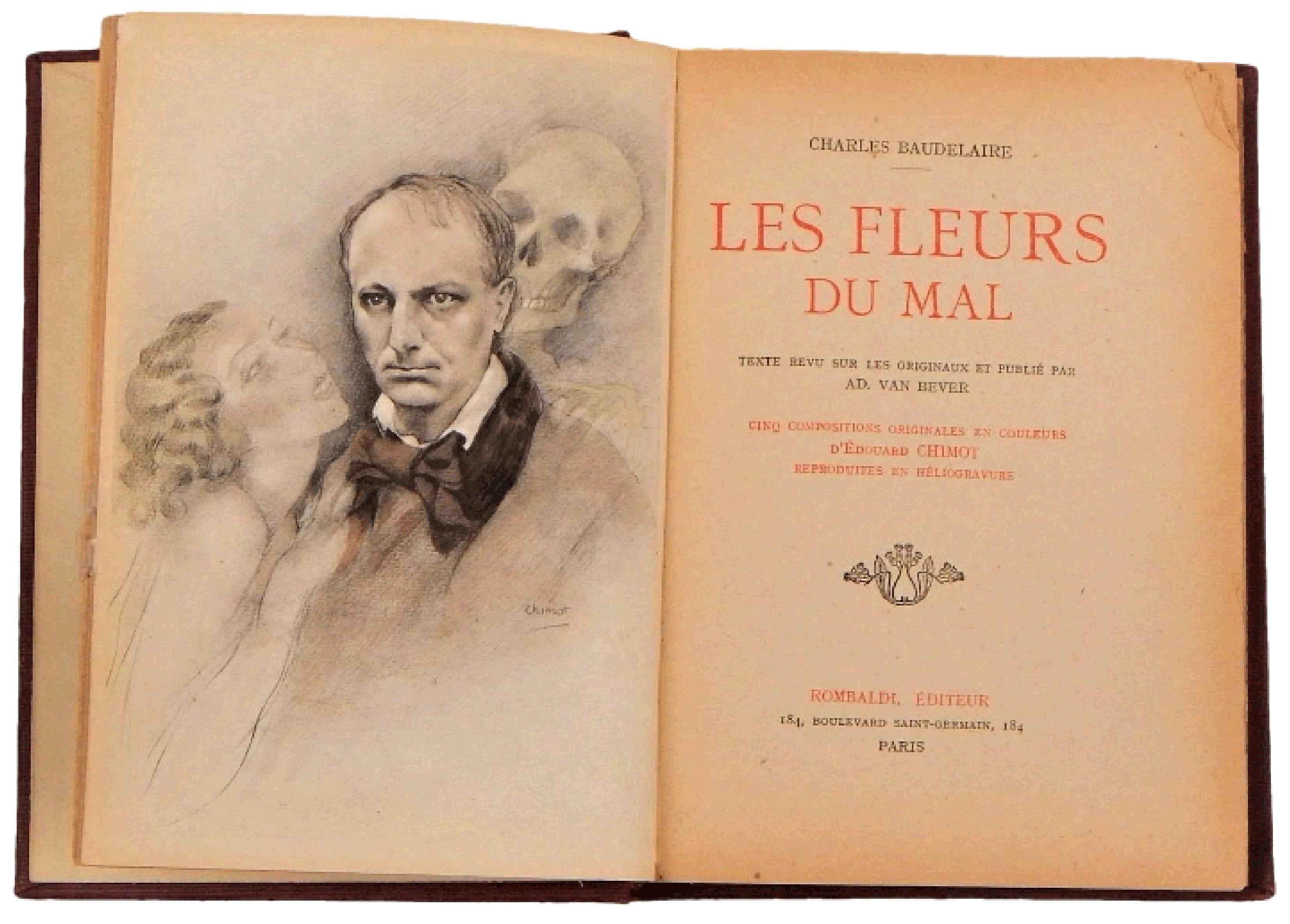


ترجمه عن الفرنسية:
رولا علاء الدين
لبنان

عزيزي بودلير:
"أرسل لكَ المقال الذي طلبت، والذي، لسببٍ لا يصعب فهمه، منعت البلاد نشره؛ حيث كنت في موضع اتهام. سأسعد جدًا، يا صديقي العزيز، لو يكون لهذا المقال بعض التأثير ولو الضئيل على فكر الشخص الذي سيُناصرك، وعلى رأي أولئك المدعُوّين للحُكم عليك".
"وكل ذلك لأجلك".

I

إن كان مُؤلَف "أزهار الشر" لشارل بودلير يُجسد موهبة حقيقية، فبالتأكيد فيه ما يكفي ليلفت انتباه النقاد وكذلك جذب الخبراء، لكن في هذا الكتاب الذي، وقبل كل شيء، يُعد عصياً على الوصف، ومن واجبنا منع أي التباسٍ حوله أو سوء فهمٍ لمضمونه، يكمن ما هو أكثر بكثير من الموهبة ليُحرك الفكر ويُثير شغف القارىء.
شارل بودلير، مُترجم الأعمال الكاملة لإدغار ألان بو، الذي جعل فرنسا تتعرف إلى راوي القصص الغريب، ولا يزال يشغل فيها موقع الشاعر القوي الذي تشابهت حكايته مع بو، ليبدو بودلير بفضل عبقريته وكأنه الأخ الأصغر لعزيزه إدغار بو، فقد نثر هنا وهناك بعض القصائد التي قام بجمعها ونشرها، والتي أحدثت في ذلك الحين انطباعًا نعرفه حق المعرفة. مُنذ الظهور الأول "لأزهار الشر" بعبقها الفواح- كما أسماها بالذات- وبروزها المريع بلون ورائحة باهتين، صاح الناس من جميع الأصقاع: إنهم قد اختنقوا، وأن الباقة مسمومة! وجزم أصحاب النفوس الضعيفة بأنها ستكون قاتلة تمامًا كما تقتل نبتة مسك الروم الدرنية النساء أثناء الولادة وبنفس الطريقة. وهذا حكمٌ مُسبق؛ ففي عصرٍ كثرت فيه الكتب الوضيعة تمامًا مثل عصرنا لن تفعل "أزهار الشر" الكثير، ولدينا الجرأة الكاملة لتأكيد ذلك. ليس فقط لأننا "ميثراداتس" الذي أدمن السموم التي كانت تُرهبه والتي نبتلعها مُنذ خمسة وعشرين عامًا، إنما لسبب أوجه بكثير يُحاكي مستوى اللهجة العميقة المُستخدمة في كتابٍ يجب أن يكون له برأينا التأثير المُخالف تمامًا لما نخشاه في الواقع. لا تصدقوا سوى نصف العنوان!



فليست "أزهار الشر" هي المقصودة في كتاب بودلير، إنما التركيز على المُستخرج الأشرس من هذه الأزهار المشؤومة، فيما الألم الناجم عن هذا السم سيخلصنا من مخاطر تأثيراته!

هذه هي العبرة الأكيدة، غير المتوقعة وربما غير المقصودة، التي تضمنها الكتاب بلهجته القاسية والجريئة وقد استحوذت فكرته على خيال الفنان! مرارته تُحاكي الحقيقة التي غالبًا ما تكون كذلك مع الأسف! وفي زمن الانحلال، سيُثبت هذا الكتاب فرادة غايته؛ ولا تبتسم استخفافًا! فهذا الأسلوب لا يقل أهمية عن العناية الإلهية القديرة نفسها، التي ترسل العقاب بعد الجريمة، والمرض بعد التفريط بالصحة والندم والحزن والملل وكل العار وكل الآلام التي تحطمنا وتلتهمنا نتيجة تجاوزنا لقوانينها. وقد عبر شاعر "أزهار الشر" عن كل هذه الحقائق الانتقامية الإلهية الواحدة تلو الأخرى. لقد أرشده الإلهام الشعري لتقصي الحقائق في قلبه المتوجس بعض الشيء، ليسحبها للنور بلا رحمة وبيدٍ شرسة كذاك الروماني الساحب لأحشائه من جسده. ومن المُؤكد أن مؤلف كتاب "أزهار الشر" ليس ذاك الرجل الحكيم والصارم، وليس من أوتيك ولا من روما، وليس بالرواقيّ ولا الرقيب، ولكن عندما يتعلق الأمر بتمزيق الروح البشرية بدايةً بذاته، فعندئذٍ سيكون حازمًا وغير مبالٍ كمن لا يمزق إلا جسده بعد قراءة أفلاطون. والقوة التي تعاقب الحياة هي أكثر جمودًا من لا مبالاته! ومن الصحيح أن يُبشّر الواعظين بخيرها، لكنها بالمُقابل لا تُقابلنا إلا بالصفعات التي توجهها لنا. تلك هي لغتها! كما تقول جان دارك. وفي قدرة الرب يتجسّد الثأر اللامتناهي. لقد أردنا الشر فانتشر، واختبرنا لذة الرحيق السام فتناولناه بجرعات عالية فأدمنته الطبيعة البشرية إلى حد الذوبان فيه ذات يوم! وبزرعنا للبذرة المُرة، ها نحن نحصد أزهارها المُهلكة. وبودلير الذي جمعها وقطفها، لم يتحدث عن جمال "أزهار الشر"، ولا عن رائحتها العطرة، ولم يطالبنا بصنع إكليلٍ منها لوضعه على الجبين، أو أن نملي اليدين بها، فالحكمة ليست بذلك، بل على العكس، لقد وصفها بأن أطلق عليها التسمية المُناسبة. في وقت كانت فيه السَفسطة تُبيح الخوف حيث يجد الجميع تبريرًا عقائديًا لعيوبهم، لم يقل بودلير شيئًا لصالح أولئك الذين بذل كامل طاقته ليتناولهم في أبياته. لن نُطلق عليه تهمة تحسين صورتهم وجعلهم محبوبين، فما كان منه إلا أن صوّرهم بقبحهم، عراة، يرتجفون، يلتهم نصفهم بعضه البعض، تمامًا كما نتصورهم في الجحيم. وهذه هي في الواقع مراحل التطور الوراثي الجهنمي الذي يختبىء في باطن كل مُجرم خلال حياته. كان يريد الشاعر الرهيب والمذهول، أن يجعلنا نتنفس قذارة هذه السلة المريعة التي يحملها على رأسه بوجهٍ شاحب مليئٍ

بالخوف. إنه حقًا لعرضٍ رائع! فمُنذ أن قُيّد الشاعر المُتهم ليُقذف به تحت جسور العصور الوسطى الرطبة والسوداء، وهو يُنادي بالعدالة، ولم نشهد شيئًا أكثر مأساوية من خيبة أمل هذا الشعر الذي أُدين ليرزأ تحت وزر ما حُمِّل من رذائل على جبينه الغاضب. ولندع ذلك يمر! يمكن أن نرجعه للعدالة- عدالة الرب!

II

تعقيبًا على ما ورد، لسنا نحن من سيؤكد أن شعر "أزهار الشر" يحمل الطابع الشخصي. ومن دون أدنى شك وكائنًا من كنا- وحتى الأقوياء منا- تجدنا نُضمّن أعمالنا بعضًا من دم القلب، وشاعر "أزهار الشر" كحالنا يخضع لهذا القانون. وما نسعى لتبيانه هو أنه على عكس غالبية الشعر الحالي المُغنّى، وفي وقت انهماك الشعراء بأنانيتهم ووصف انطباعاتهم الصغيرة التي تفتقر للمغزى، نرى شعر بودلير لا يُجسّد انسياب الشعور الفردي بقدر ما هو تصوير راسخ في العقل. وإن كانت "أزهار الشر" تصلح لأن تكون شعرًا غنائيًا بامتياز من حيث التعبير والزخم، إلا أن الشاعر يحمل في داخله بُعدًا دراميًا. والمُستقبل كفيلٌ بإثبات ذلك. كتابه الحالي هو عبارة عن دراما مجهولة يتولّى فيها دور المُمثل العالمي، ولذلك السبب تراه يترفّع عن الحقد والجدال بأساليب بشعة يمكن أن تنتج عن الطبيعة البشرية الفاسدة، تمامًا كما لم يجادل شكسبير وموليير بسخطٍ في تفاصيل خلق أحدهما شخصية أياغو، والآخر شخصية طرطوف. وانحصر السؤال، بالنسبة لهم، بإمكانية وجود "المُنافقين والخائنين" فإن وجدوا، لزم الأمر التحدث والتصرف بلغة المُنافقين والخائنين. فالمُتحدثون هم الوضيعون، لا الشعراء الأبرياء! في أحد الأيام- والنادرة معروفة- أتى موليير على ذكر تلك الفكرة على



هامش تناوله شخصية طرطوف، حيث توجّه ببيت شعرٍ غاية في القسوة، بينما وهُن بودلير، لعدم امتلاكه الجرأة والحيطة مثل موليير.

هناك مُلاحظة نثرية في هذا الكتاب، الذي يحتوي بالكامل على أبيات شعر وصولاً إلى المُقدمة، لا تترك مجالًا للشك- ليس فقط حول الأسلوب الذي سار به مُؤلف "أزهار الشر"، ولكن أيضًا حول فكرة أنه مزج بين الفن والشعر- وذلك لأن بودلير هو بامتياز فنان يبرع في التبصر والالتزام، وقبل كل شيء في الدمج بين العناصر. "وبكل وفاء قال مُؤلف "أزهار الشر" في نتاجه المُوجع: إنه كان عليه أن يأخذ دور "المُمثل البارع" ويحصر فكره في السفسطة كما بشتى أنواع الفساد". وهذا أمر إيجابي. والحقيقة، أن أولئك الذين لا يريدون أن يفهموا، لن يفهموا. لذلك، وتمامًا مثل شخصية العجوز التي لبسها جوته؛ فتحوّل إلى بائع أقراص حلوى تركي في ديوانه، وبالتالي قدّم لنا كتابًا شعريًا- تغلب فيه الدراماتيكية على كونه غنائيًا أيضًا، وربما يكون رائعته- فمُؤلف "أزهار الشر" قدّم بفكره دور شخصٍ وغد، كافر وشرير، تمامًا كما كان جوته تركيًا. لقد لعب الكوميديا الدموية التي يتحدث عنها باسكال. هذا الحالم العميق الذي يقبع في داخل كل شاعر عظيم تساءل من خلال بودلير عن ماهية الشعر لو كان نتاج فكرٍ مُنظَّم، على سبيل المثال، مثل كاليجولا، أو هيليوغابال، بينما "أزهار الشر"- الوحشية- قد تفتحت لتعطينا درسًا وتذل الجميع؛ ولأنه ليس بلا فائدة أن نُدرك ما قد ينمو على بقايا دماغ الإنسان المُتحلل بفعل رذائلنا؛ إنّه لدرسٌ جيد، ولو من ناحية التناقض الذي يمسنا ونعرف سببه، تتداخل هذه القصائد من خلال وجهة نظر مُؤلفها المُطلقة، مع صرخات الروح المسيحية المُستاءة من اللانهاية، والتي أحبطت وحدة هذا العمل الشعري الرهيب، والتي لم يجرؤ كاليجولا وهيليوغابال على إطلاقها. لقد تغلغلت المسيحية في أعماقنا لدرجة أنها باتت تُحوّر حتى آرائنا الطوعية في الفن، كما العقول النابضة بالنشاط والجاهدة في عملها. لو كنا مُؤلفي "أزهار الشر"- وكان أحدنا شاعرًا كبيرًا لا يؤمن بالمسيحية ولا يريد، ولو بروحٍ إيجابية في كتابه، أن يكون مسيحيًا، ما كانت لتكفينا ثمانمائة عام من المسيحية خلفنا لنفلت من العقاب.

هذا أكبر من أن يجرؤ الأقوى بيننا عليه! قد تكون فنانًا رائعًا والأقوى من حيث وجهة النظر والإرادة، وقد أقسمت أن تكون مُلحدًا مثل شيلي، عنيفًا مثل ليوباردي، مُتجرّدًا مثل شكسبير، غير مُبالٍ بأي شيء، ولا يعنيك سوى الجمال مثل جوته، وقد تذهب في هذا الاتجاه لمرحلة بؤسٍ وإنما رائعة، كمُمثلٍ شعر بالراحة تحت القناع الناجح الذي لبسه وموّه فيه سماته الحقيقية؛ ولكن فجأةً قد يحدث أنه في ختام إحدى قصائده الأكثر هدوءًا، ورغم روح المرارة والقسوة الوحشية، يجد نفسه مسيحيًا بنبرةٍ مُعتدلة غير متوقعة، وفي كلمة أخيرة، تخلق جوًّا من التعارض لتبقى لذة وقعها على القلوب:

آه! يا رب! أعطني القوة والشجاعة
لأتأمل في قلبي وجسدي من دون نفور!

مع ذلك، يجب أن نعترف بأن هذه التناقضات شبه القاتلة نادرة جدًا في كتاب بودلير. ذاك الفنان اليقظ والمُفعم بروح المُثابرة المُدهشة للتأمل الثابت في فكرته، لم يكن ليُهزم إلى حدٍ كبير.

III

هذه الفكرة التي سبق ذكرها هي التشاؤم الأقصى. فالأدب الشيطاني الذي يعود تاريخه إلى فترة بعيدة بجانبه الرومانسي والزائف، لم يُنتج سوى حكايات تجعل الأطفال يرتعشون أو يتلعثمون، مُقارنةً بهذه الحقائق المُخيفة وهذا الشعر المُفصل بوضوح، حيث يمتزج فنّ الإحاطة بالشر في كل الأشياء مع علم الكلمات والإيقاع. وبالنسبة لشارل بودلير، أن تسمى ملكته الشعرية في الكتابة فنًّا، لن تفيه حقه. يمكن أن نسميها مهارة. فمُؤلف كتاب "أزهار الشر" بروح البحث الكادحة التي يمتلك، هو صاحب حنكة في الأدب، ولا يمكن إنكار موهبته المُثبتة التي لطالما صقلها وأتقن صُنعها بجميع عقدها وبصبر صينيٍّ لإتمام عمله، فهي بحد ذاتها زهرة شر قادمة إلى العالم بمخالب مُتحمسة لاقتلاع الانحلال.

يتضح من خلال اللغة التي يستخدمها بودلير والفعل، بعدما وجه تحية لأستاذه تيوفيل غوتييه في مُقدمة مجموعته، أنه ينتمي إلى المدرسة التي تؤمن بضياع كل شيء بما في ذلك الشرف، مع أول قافية ضعيفة من الشعر الأكثر تناسق وقوة. إنه أحد أولئك الماديين الماهرين والطموحين الذين يعتقدون بالكمال المادي دون سواه، والذين يعرفون أحيانًا كيف يصلون إلى مُبتغاهم ؛ لكن فيما يتعلق بالإلهام فهو أكثر عمقًا من مدرسته، وقد انغمس في الإحساس لدرجة أن لا يُماثله أحد من هذه المدرسة أبدًا، حتى انتهى به الأمر ليجد نفسه فيها وحيدًا، مثل أسدٍ في الأصالة. كان مُؤلف كتاب "أزهار الشر" الأكثر حسيةً وتعمقًا بين الحسيّين، وكان الأمر يُغضبه، فقد ذهب بإحساسه إلى أقصى الحدود ليصطدم بباب اللانهاية الغامض، ولم يكن يعرف كيف يفتح فلجأ من شدّة غيظه إلى اللغة ليصبّ جام غضبه. تخيلوا هذه اللغة الأكثر تشكيلية منها بالشعرية، تحكّم بها وشكّلها بدقة مثل البرونز والحجر، بحيث احتوت العبارة على تعرجات وأخاديد ؛ أضِف لبعضٍ من الزخرفة القوطية أو فن العمارة المغاربية المطبقة على هذا البناء اللغوي البسيط المكوّن من فاعل ومُكملات وفعل؛ ثم إن تعرجات وأخاديد العبارة تتخذ أشكالًا متنوعة ومُتعددة كأوجه البلورة، بحيث نفترض كل أنواع البهارات والكحول والسموم المعدنية والنباتية والحيوانية، فإذا كان بإمكاننا رؤية كل تلك الأشياء- الأغنى منها والأكثر وفرة- النابعة من قلب الإنسان، ولدينا شعر بودلير، فذلك يجعلك تشعر وكأنك تحتضر بفعل روح الشر والعنف لطابعه المُفجع والقاتل الذي لا يُضاهيه شيئًا بين أكثر الأعمال سوادويةً في هذا الوقت. وينطوي ذلك في شراسته الحميمية على نبرةٍ غير مسبوقة في الأدب. ففي بعض الأماكن، كما في شعر "العملاقة"، أو في شعر "دون جوان في الجحيم"- حيث يمتزج الرخام الأبيض والأسود- وفي شعر رجل الحجر "دي ساسو" بشخصية القائد- يُذكرنا بودلير بشعر فيكتور هيجو، ولكن بنبرة مُكثفة وجدٌّ مُنَقاة؛ وفي أماكن أخرى مثل "لا شاروني"، الشعر الروحاني الوحيد

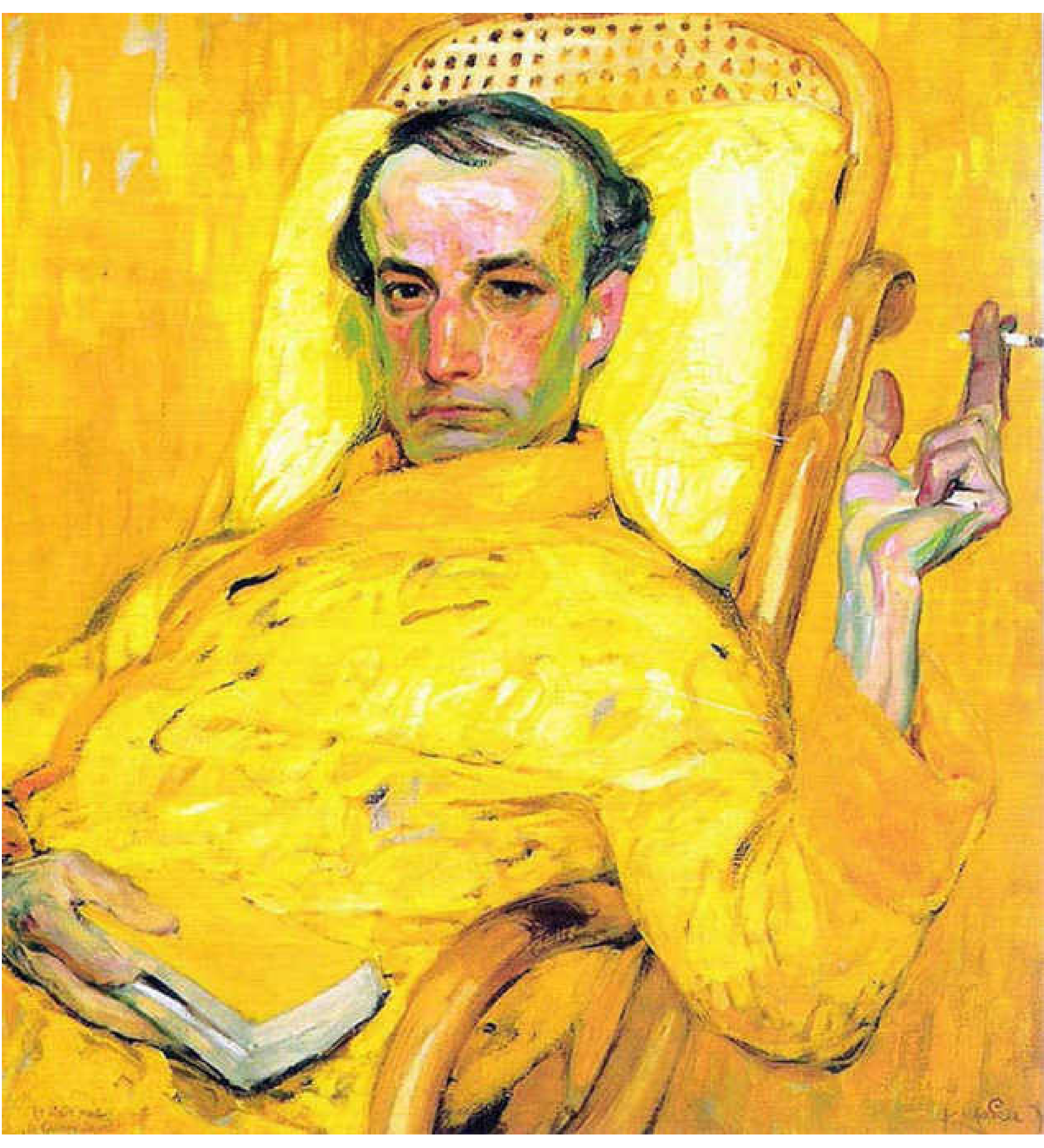
في المجموعة، ينتقم الشاعر من التعفن المقيت بأن خلّد ذكرى عزيزة عليه:
لذا يا جميلتي! أخبري الحشرات،
التي ستلتهمك بالقبلات،
أنني احتفظت بالشكل والجوهر الإلهي
من محبتي المَتحللة
نتذكر هنا أوجست باربييه، بينما جسّد مُؤلف "أزهار الشر" في الأماكن الأخرى نفسه ليتخطى بفخر كل المواهب في هذا الوقت. قالها أحد النقاد- تييري، من صحيفة مونيتور- في ذلك اليوم وبتقدير كبير: لإيجاد علاقة مع هذا الشعر المُتصلب، وهذا البيت العنيف الزاخم بالضوضاء، النحاسيّ الرنّة والمُتعرّق دمًا، عليك أن ترجع إلى دانتي، وفق الأب ماجنوس! وكان ذلك بمثابة شرف لشارل بودلير أن يكون قادرًا على تناول هذه الذكرى العظيمة بروحٍ رهيفةٍ وعادلة!
في الحقيقة، ثمة شيء من دانتي يقبع داخل مُؤلف "أزهار الشر"، لكنه دانتي في عصر الانحطاط، إنه دانتي المُلحد والعصري، دانتي الذي أتى بعد فولتير في وقت لم يكن فيه مثالًا للقديس توماس. شاعر هذه الأزهار التي تُقرّح الصدر الذي تتكىء عليه لتستريح، لم يكن لديه المصدر الجليل كسلفه المهيب، وهذا ليس خطأه. إنه يعيش في عصرٍ مُضطربٍ، مُتشككٍ، ساخرٍ وعصبيّ، يتلوّى في تبدلات الآمال السخيفة والتقمص؛ لم يكن لديه إيمان الشاعر الكاثوليكي العظيم الذي يمنحه الهدوء المُطمئن بوجه آلام الحياة. إنّ طابع شعر "أزهار الشر"، باستثناء النادر من الأجزاء التي انتهى بها اليأس إلى التجمد، هي الاضطراب والغضب والنظرة المُتشنجة، لا تلك الواضحة والصافية حدَّ إرباك مُتبصّر فلورنسا. لقد رأت مُلهمة دانتي الجحيم في حلمها، أما مُلهمة "أزهار الشر" فتتنشقه بانقباضة أنفٍ كحصانٍ يشتم الأثر! الأولى قادمة من الجحيم والثانية في طريقها إليه. إذا كانت الأولى أكثر وقارًا فالثانية أكثر تأثيرًا، فليس لديها الروعة الملحمية التي ترفع الخيال عاليًا وتُهدئ مخاوفها بالصفاء المعهود عند العباقرة الاستثنائيين الضالعين في كسوة مُؤلفاتهم الأكثر تأثيرًا. بل على العكس لدينا حقائق مروعة، غير خفية ومُثيرة للاشمئزاز بحيث لا تسمح حتى بهيمنة اللامبالاة. لم يرغب بودلير بأن يكون شاعرًا هجائيًا في كتابه "أزهارأزر الشر"، ولكنه كذلك في غير الخاتمة والعِبَر من خلال صحوة الروح وإطلاق اللعنات والصيحات. إنه مُبغض للحياة الآثمة، وغالبًا ما يُخيل للمرء عند قراءته، أنه إذا كان تيمون الأثيني يمتلك عبقرية أرخيلوخوس "الإغريقي"، لكان بإمكانه الكتابة عن الطبيعة البشرية وتحقيرها من خلال توصيفها!

IV

لا يمكننا، كما أننا لا نرغب في اقتباس أي شيء من مجموعة القصائد التي تشكل موضع سؤال، والسبب هو أنه لن يكون للمقطع المُقتبس سوى قيمته الفردية، ويجب ألا نُخطىء فهمها، فكل قصيدة في كتاب بودلير، لا تُعد ناجحة بتفاصيلها أو ثروتها الفكرية فحسب، بل إن القيمة الأهم تتجسّد بأن تكون مجموعةً وكاملةً من دون أن تخسر شيئًا من قيمتها عبر فصلها. سيدرك الفنانون القارؤون على ضوء القناديل ونبض الألوان وجود فنِّ عمارةٍ سريّ هنا، وهي خطة تأملية وطوعية مدروسة من قبل الشاعر. "فأزهار الشر" ليست مُجرّد أشعار تم جمعها الواحدة تلو الأخرى كالعديد من الأشعار الغنائية، المُبعثرة وفق الإلهام، والتي تم جمعها في مجموعة لمُجرد فكرة أن تُجمع معًا. فهي ليست أقل من كونها عملًا شعريًا لأقوى وحدةٍ شعرية. ومن وجهة نظر الفن والإحساس الجمالي، فإنها ستخسر الكثير من قيمتها إن لم تُقرأ بالترتيب الذي وضعها به الشاعر، الذي يعرف جيدًا ما يفعل. ولكن الخسارة ستزيد من وجهة نظر التأثير المعنوي الذي أشرنا إليه في بداية هذا المقال.
هذا التأثير، الذي يوجِب العودة إليه، فلنتجنب إثارته، فهنا مكمن القوة لمنع الكارثة التي سيُحدثها السم الذي يقدم في هذه الكأس. إن روح الإنسان، التي ستتضعضع وتُجزأ إلى ذرات، ليست قادرة على امتصاص هذا الكمّ من السمّ من دون أن تتقيأه مرة أخرى، والتقلص الذي ستتعرض له الروح في هذا الوقت المُتخاذل والضعيف، يمكن أن ينقذها عن طريق اقتلاع السم خوفًا من الاستسلام للضعف الجبان. المُنعزلون يضعون بجانبهم شارة الجمجمة والعظمتين المُتقاطعتين عندما ينامون. فها هو رانسيه، قطع بلا رحمة رأس المعبود المادي في حياته ؛ تمامًا مثل كاليجولا، الذي سعى بداخله إلى ما يحب ونادى بالعدم في كل شيء، ناظرًا إليه! فهل تعتقد أن ليس لذلك طابعه المُؤثر والمُفيد؟ عندما يغوص الإنسان والشعر ليصلا إلى هذا المستوى من الوعي للمحنة المُستعصية، أساس كل شهوانية الوجود، لا يبقى إلا أن يُعاودا الارتقاء.
ما كان شارل بودلير من هؤلاء الشعراء الذين ليس لديهم إلا كتابًا واحدًا فقط ليعلق في الأذهان فيواصلون العزف عليه. ليبدو كأنه قد جف وريده الشعري- وهذا ما لا نعتقده- لأنه رأى في قلب الإنسان ُمجرد اسفنجة فاسدة فعصرها، أو أنه على العكس من ذلك أزال قذارة الرغوة الأولى، فلجأ للصمت الآن، لأنه قال أسمى الكلمات عن شر الحياة، حتى لا يتكلم بلغةٍ أخرى. وبعد "أزهار الشر"، لم يبق للشاعر الذي أعادها إلى الحياة وجعلها تزهر سوى توجهين: إما أن تحرق عقلك، أو أن تعتنق المسيحية!

جول باربي ديوريفيلي

المصدر: موقع جامعة باريس السوربون، LABEX OBVIL, 2016
المصدر الأساس: موقع "غاليكا"- المكتبة الرقمية التابعة للمكتبة الوطنية الفرنسية/ بعنوان: "مقالات داعمة لشارل بودلير، مُؤلف كتاب "أزهار الشر"- بقلم إدوارد تييري، فريدريك دولامون، جول باربي ديوريفيلي، شارل أسيلينو، قام بنشرها: إدوارد تييري (1813 -1894م).



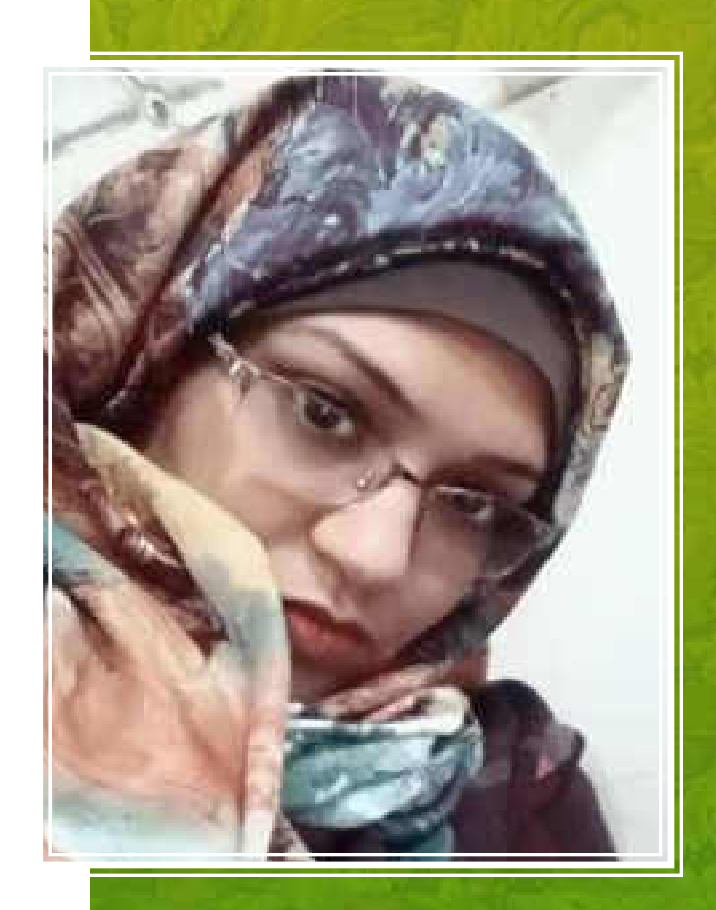
بورتريه لشارل بودلير- 1907
الفنان : Frantisek kupka



أدب

زرعتُ جنوني باللذة والرعب!

شارل بودلير (1867-1821م)



ترجمه عن الإنجليزية:
كريمة الشريف
مصر

الكاتب:
جورج بريدوتا/ هونج كونج

مر أكثر من مئتي عام مُنذ إبريل 1821م، عندما وُلد شارل بودلير في باريس، وبعد حوالي ثلاثين عاما، تقريبًا، اعتبرت رائعته: "أزهار الشر"، من أهم الكتابات الشعرية المُؤثرة التي نُشرت في أوروبا بأكملها في القرن التاسع عشر، وقد كتب بودلير غالبية أفضل مقطوعاته الشعرية تحت ضغوط شخصية وقانونية ومالية؛ الأمر الذي جعله يخرج لنا تعبيرات حداثية تكونت من خليط فائق الحساسية من الموضوعات الحداثية في إطار كلاسيكي فني راقٍ. وقد أطلق تي إس إليوت على بودلير لقب: "النموذجَ الأعظم في الشعر الحداثي لكل اللغات".

أزهار الشر:

كان بودلير غريب الأطوار، عاش حياة استثنائية، وتميز شعره بفرادة شعرية حيث اقترب فيه من موضوعات ذات وجهات نظر مُختلفة؛ مما جعله واحداً من أكثر كتاب عصره جاذبية وإثارة للجدل في القرن التاسع عشر، وقد كتب ناقد عنه أنه: "قد صب في شعره كل سوداوية روحه ومرارة يأسه". وقد سحر شعر بودلير المُؤلفين؛ حيث كان شديد الشبه بالمُوسيقى، ذو نظام خاص وبنية واضحة، وتميز بالتصوير والوصف والصور المُميزة، مما جذب له المُلحنين والمُوسيقيين على حد سواء.

بودلير الصغير:

وُلد بودلير طفلاً وحيداً لأب رسام وشاعر ذي موهبة متوسطة، قدم ابنه شارل لعالم الفن والأدب وبعد وفاته، وتزوجت أمه من رجل عسكري أصبح سفيراً لفرنسا فيما بعد. تلقى بودلير تعليمه الأولي في "ليون"، ثم عاد مع أسرته لباريس عام 1836م حيث التحق بالمدرسة الثانوية الراقية: "لويس دي جراند"، لكنه كان طالبًا غريب الأطوار بكل المقاييس، فشرع حينئذ في كتابة أول قصائده، والتي عدها مُعلموه مثالاً على الانحراف المُبكر والعواطف غير المُناسبة لعمره.

بدأ بودلير، كما كان معروفا عنه، في التردد على العاهرات، مُتتبعا بذلك سلوكيات الحي اللاتيني؛ مما تسبب له في الإصابة بمرض تناسلي كاد يودي بحياته،

وعندما أدرك ذلك والداه، أرسلاه في رحلة للهند عام 1841م؛ أملاً في تعديل حياته البوهيمية وتقويمها. ويشير الباحثون بأن هذه الرحلة أثرت خياله وعمقته وملأت كتاباته بالصور الفريدة والأحاسيس الغريبة.

فور عودة الشاعر لباريس، عاد لعهده في التردد على الحانات والمواخير الباريسية، ثم كتب بعضًا من قصائده في ديوان أزهار الشر، والتي لاقت قبولاً جماهيريًا وتقديراً ولكن بحجم صغير، فقد كانت قصائده الجنسية، وتلك الأخرى عن الموت ذات طبيعة فضائحية. مثلت مجموعة أزهار الشر نموذجًا مُرادفًا للفساد والموت والفحش، مما ساهم في خلق أسطورة بودلير الشاعر الإباحي، شاعر الموت المُتمرد، وقد كتب عند ناقد ما: "إن كل شيء في هذه القصائد بشع وغير مفهوم، ولا شيء يمكن إدراكه منها سوى الفساد". وقد كان رد بودلير على هذا النقد ما قاله لوالدته حيث قال: "لقد اعتبرت دائمًا أن الأدب والفنون تعبيراً مُستقلاً عن الأخلاق، فجمال التعبيرات والصياغة كافيان بالنسبة لي، فهم بذلك يجردونني من كل شيء كروح الإبداع، وتميز اللغة الفرنسية في شعري، ومع ذلك فأنا لا أبالي بكل هؤلاء الحمقى، وأدرك جيداً أن هذا الكتاب بما حوى من فضيلة وشر سيجد طريقه للخلود في عالم الأدب وذاكرة المُثقفين".

أصبحت الراقصة والمُمثلة جين دوفال عشيقته ومُلهمته في العشرين سنة التالية، فقد ألهمته بالكثير من قصائده الرومانسية والحسية، وقد رفضتها أسرته بشدة حيث أطلقت عليها والدته اسم: "فينوس السوداء التي عذبته بكل الطرق وسلبت ماله بكل طريقة". وفي الحقيقة كان بودلير في مشاكل مالية كثيرة؛ فوقع ضحية للتلاعب والغش من مُقرضي النقود نتيجة للإسراف المفرط الذي تميزت حياته به، شكلت صحته المتدهورة وديونه سياجًا حول حياته أدى لوقوعه تحت تأثير مزاج الوحدة الأسود واليأس حتى وصل به الأمر لمحاولة الانتحار! وبات نتاجه الأدبي غريبًا غير مُنتظم، ومع ذلك فقد شجعه اكتشافه لكتابات إدجار آلان بو عام 1847م على أن



يعكف على ترجمة سلسلة من أعماله التي تُعد من كلاسيكيات النثر الفرنسي.

يشير النقاد إلى أن بودلير علامة مُميزة في الأدب الفرنسي؛ حيث وازت مهاراته ككاتب نثر تلك القدرات الشعرية الخاصة به، ومع ذلك فقد شكل فقره ومرضه وتوتر حياته ناقوسًا قاسيًا في حياته، كما عانى بودلير من صدمة عظيمة عام 1866م؛ فبعد أكثر من عام من إصابته بالشلل الرعاش وفقدان القدرة على الكلام، توفي في مشفى باريس عن عمر يناهز السادسة والأربعين، ولم يتم نشر الكثير من كتاباته قبل وفاته، ولكن كان لكتاباته تأثير حداثي عظيم في كل من الأدب الفرنسي والإنجليزي الحديث، حيث يُشار إلى أنه من وضع لبنة الحركة الرمزية الأولى، وبأنه تميز بعبقرية كبيرة ومهارة فنية لم يتم تقديره عليهما بما يكفي، بعد ذلك أصبحت كلماته ولغته مادة للدراسة من قبل الشعراء!



أدب

شارل بودلير : شاعر الجحيم الباريسي



سلمى الغزاوي

المغرب

مُقدمة:

وُلد شارل بودلير في باريس، في التاسع من إبريل عام 1821م، وربما كان أعنف زلزال عاطفي تعرض له هو رحيل والده وهو طفل لا يتجاوز السادسة من عمره، هذا الرحيل الذي تلاه زواج والدته بسرعة كبيرة بعد مرور عام واحد فقط على رحيل والده، مُنذ البدء، كان شارل بودلير رافضا ارتباط والدته بالجنرال "دي باتيلون أوبيك"، إذ كان بالنسبة إليه، عدوا، من المُستحيل أن يحل محل والده؛ لذا ظلت علاقته بزوج والدته مشوبة بالتوتر والرفض المُتبادل.

مُذ دراسة شارل بودلير الثانوية، لوحظ تمرده، وشغفه بعوالم الكلمات/ ملاذه الآمن، الذي يهرب إليه من هذا العالم الذي كان في نظره، عالما بائسا، ينضح بالقبح والشر، من المُمكن القول: إن قدر بودلير المُلتصق به كان التعرض دوما لسوء الفهم، لأنه كان موسوما بالتمرد، وعاشقا للبوهيمية؛ الشيء الذي قاد أسرته، التي كانت لا تروقها تصرفاته وطبعه، إلى إرغامه على الذهاب إلى الهند سنة 1841م، هذه الرحلة الغريبة، المجهولة، التي شكلت أحد مصادر إلهام بودلير الشاعر، والتي لم يعرف أحد إلى يومنا هذا كيف تمكن شارل من الفرار من هذه الوجهة ليعود إلى فرنسا، رغما عن أسرته، ليفرض عليهم قراره الذي يقضي بدراسة "الحياة عن كثب"، ويفضل التفرغ للإبداع على الاشتغال في مجال تكوينه- الحقوق.

صحيح أن شارل بودلير، الشاعر الملعون، تمكن من تحقيق حلمه الأدبي، والتحليق بعيدا عن قيود أسرته، غير أنه يظل نموذجا للشاعر/ الفنان الذي تم التنكيل به وهو حي؛ لأنه كان مُبدعا سابقا لعصره، إنه بمثابة "شهيد العصور الساقطة" المُوغلة في ظلام الجهل المعرفي وعدم تقبل أخلاقيات الفن المُختلفة، إنه "الضحية والجلاد" كما يصف نفسه في قصيدة "المازوخي" بديوانه المُثير للجدل: "أزهار الشر".

من المعروف أن شارل بودلير لم يتم الاعتراف به، وبعبقريته الإبداعية خلال حياته القصيرة؛ الشيء

الذي تسبب له وقتها في أزمة نفسية، وفي الكثير من الأسى والألم، إلا أنه، بعد رحيله، حظي أخيرا بالفهم وبالتقدير، وبأكاليل الغار، هو الذي لم تغص في جمجمته طيلة حياته سوى أكاليل الشوك، لقد صار بعد رحيله رفقة "القبطان العجوز/ الموت": "إله الشعر الحقيقي" كما لقبه آرثر رامبو، "أول المُبدعين السرياليين" حسب أندريه بروتون، و"أهم شاعر على الإطلاق" بالنسبة للشاعر بول فاليري، كما تم الاعتراف بأنه من أبرز مُؤسسي الحداثة الشعرية وقصيدة النثر، وأصبح ديوانه/ اللعنة أزهار الشر مُصنفا كأهم ديوان مُؤثر في قائمة الكتب الأكثر تأثيرا في التاريخ، مُحتلا فيها مركزا مُتقدما على "دانتي" الذي لطالما شُبِّهَ به.

الشباب العاصف:

"لم يكن شبابي سوى عاصفة مُعْتِمَةٍ
تعبرها هنا وهناك شموس ساطعة
لكن الرعد والمطر تسببا في أضرار جسيمة
بحيث لم يتبق في حديقتي سوى القليل من الفواكه الأرجوانية.."

قد لا نجد أفضل من قصيدة شارل بودلير هذه المعنونة: "بالعدو"، لوصف شبابه العاصف، الصاخب.

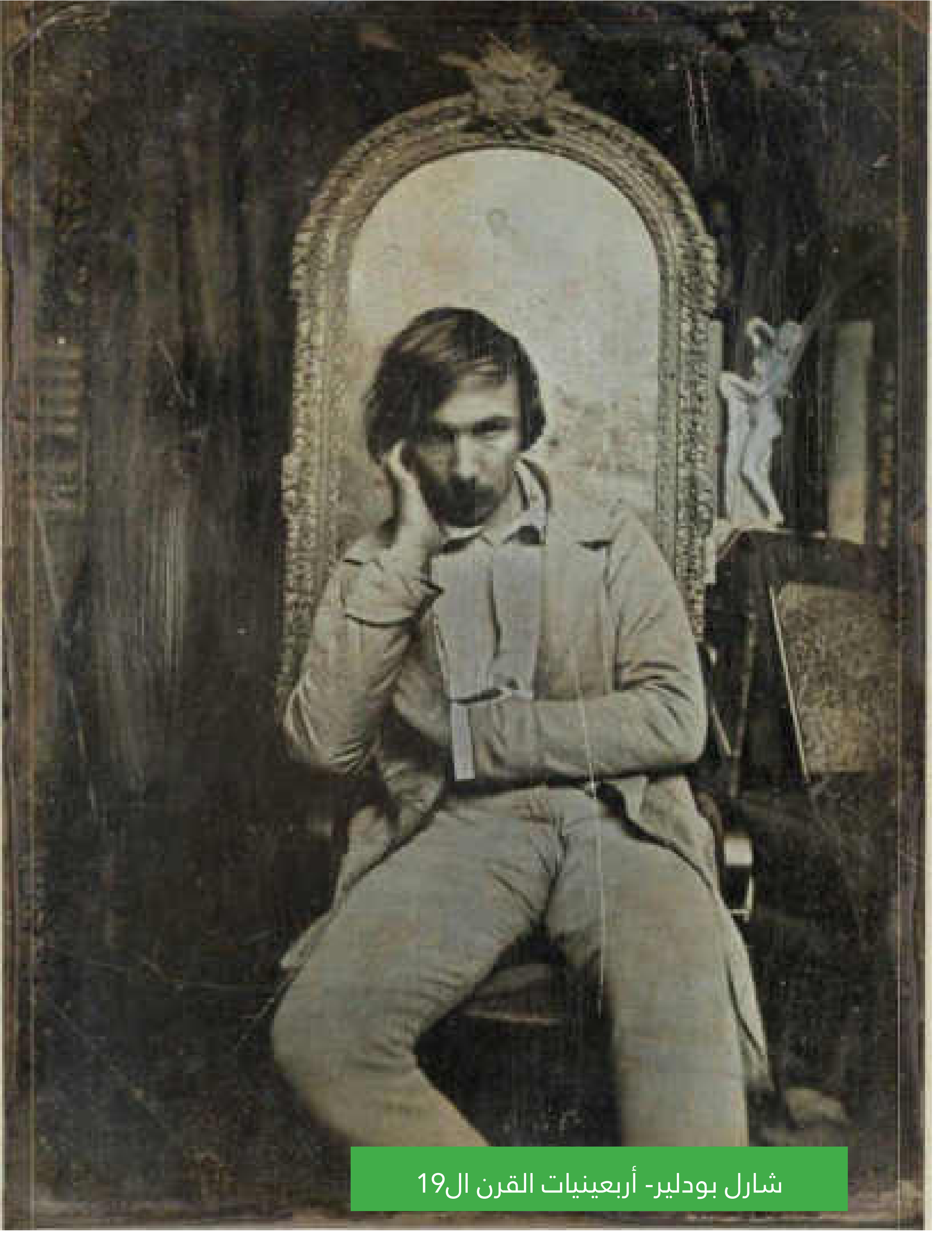
إنها قصيدة/ بورتريه ذاتي، تعكس رؤية شارل لفترة صباه، هذا الشاعر الشاب الذي كان يتردد على أماكن الثقافة والفن وأماكن المُتعة في نفس الوقت، ويغرق نفسه في الملذات الحسية، بحثا عن الإلهام، كما كان يمضي الكثير من وقته في الأماكن الثقافية واللقاءات الأدبية بأصدقائه الذين كانوا نخبة من المُبدعين، إن نمط الحياة الصاخب هذا، هو الذي جعله يكتشف عوالم خفية مُختلفة بالكامل، وبعيدة جدا عن اللوحات الكلاسيكية لباريس المُضجرة، كما أن رحلته إلى جزيرة الرينيون جعلته يحس بأنه عثر على تلك الجنة المفقودة التي أضناه البحث عنها، هذه الرحلة أيضا ألهمته الكثير من القصائد منها قصيدة "الشَّعر"، وقصيدة "عطر استوائي" اللتين يقول فيهما تباعا:

"عالم بعيد، غائب، شبه ميت
يعيش بأكمله داخل أعماقك أيتها الغابة العطرية
وكما تبحر أرواح أخرى في المُوسيقى
روحي، آه يا عشقي، تسبح في عطرك."

"أرى ميناء زاخرا بالأشرعة والصواري
التي لا تزال مُتعبة بفعل الموج البحري
في حين أن شذى أشجار التمر الهندي
ينتشر في الجو ويغمر أنفي
ويختلط في روحي بغناء البحارة".

إن بحث بودلير الدائم عن الأفق البعيد، وعن عالم مُنعزل، يدل على حساسيته كفنان، وشعوره بأنه "القطرس المنفي بين الرعاع "، أي سأمه من نمط الحياة الباريسية المُملة وسكانها البشعين، كما أن ميله كشاعر إلى هذه العزلة الاختيارية التي يرى فيها منبعا للإلهام، دليل على أنه كان مُنذ صباه ذي ذوق جمالي خاص به.

بعد عودة شارل من رحلته "الاستوائية" إلى "ذاك البلد المُعطر الذي تعانقه الشمس"، عاد ليكتب بنشاط كبير، حيث إنه كتب في تلك الفترة الكثير من القصائد والمقالات، كما وطد صداقته أكثر بكل من الشاعرين "تيودور دي بانفيل" و"تيوفيل غوتييه"، هذا الأخير الذي شجعه وأكد له أن قراره بالتفرغ للكتابة والإبداع كان صائبا. ظل بودلير يعيش حياته المُرفهة والصاخبة جدا، أو "الحياة باهظة الثمن نظير تمكنه من صقل موهبته"، مثلما كان يقول مُعلقا على أسلوب حياته، وساعده في العيش برفاهية نصيبه الكبير من ميراث والده، غير أن عائلته التي خافت



شارل بودلير- أربعينيات القرن ال19

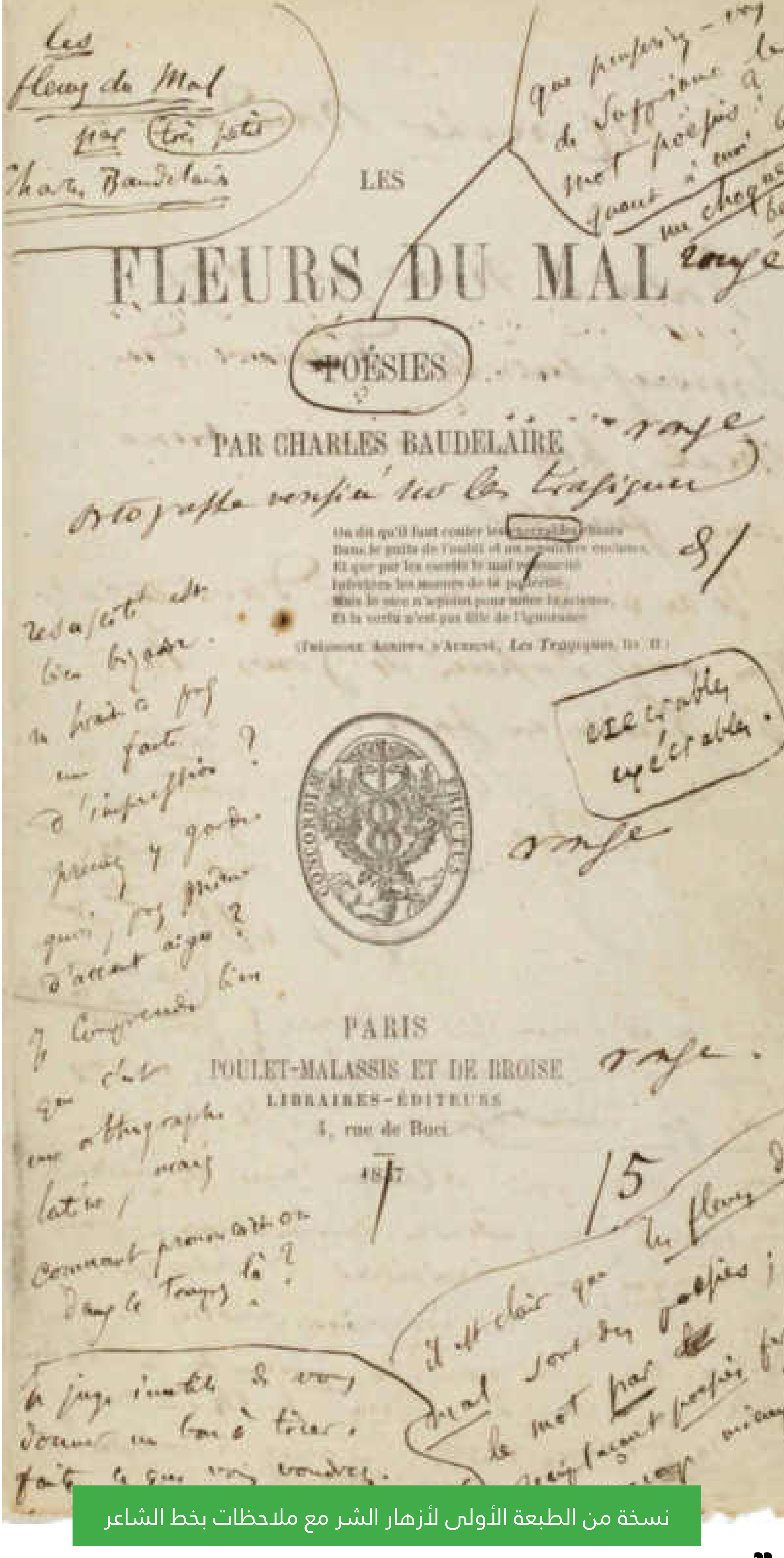
من إسرافه وهدره شيئا فشيئا لميراثه، سارعت سنة 1844م إلى استصدار قرار وضعه تحت الوصاية القانونية، وهكذا أمسى محروما من الاستمتاع بثروته وصرفها على "جناته الاصطناعية".

هذه الوصاية القانونية أجبرت شارل على العمل ليكسب قوته، لذا شرع في العمل كصحفي وناقد فني يمارس النقد بحس استطيقي عالٍ، كان عليه أن يعيش بالاعتماد على الأجر الشهري الذي يتقاضاه نظير كتاباته، وبعض المُساعدات المالية التي كان يضطر إلى طلبها أحيانا من والدته، حيث كانت تربطه بها علاقة عاصفة، لم تهدأ وتتحسن إلا بعد وفاة زوجها الجنرال عام 1857م.

في الفترة التي تلت الوصاية القانونية، سعى بودلير بِكَدٍّ إلى صُنع اسم وسُمعة أدبية جيدة في عالم الصحافة، وشرع في التعاون مع عدة مجلات وصُحف، هذا "الاضطرار" للعمل الصحفي بهدف التمكن من العيش بِحَدٍّ لا بأس به من الرفاهية، أكسبنا إرثا نقديا مُهما يتراوح بين النقد الأدبي والنقد الفني، حيث كان بودلير الناقد يؤسس لمفاهيمه الجمالية الخاصة، ويدافع بشراسة وجرأة عنها، فيما يخص النقد الأدبي، كان بودلير حريصا على تكريم المُبدعين العظماء من مُعاصريه، ومُتابعة أعمالهم عن قرب وكذا الكتابة عنها، نذكر أنه كتب عن أعمال عدة أسماء أدبية خالدة من بينها: "هوجو، بلزاك، غوتييه، فلوبير..إلخ"، كما كان شغوفا بمُتابعة الأعمال الفنية لأكبر رسامي تلك الحقبة مثل: "دولاكروا، كوربيه، مانيه، إنجرس..إلخ"، وأيضا قدم تقارير عن المعارض الفنية الباريسية الرئيسية، كصالون 1846م، المعرض العالمي لعام 1855م".

علاوة على هذا، كان بودلير عاشقا لما اصطلح عليه: "بمُوسيقى المُستقبل" أي المُوسيقى التي كان يقدمها ريتشارد فاجنر، هذا المُوسيقي البارع الذي خصه بودلير بدراسة مُعمقة.

لا ننسى اكتشاف شارل بودلير للشاعر والكاتب الأمريكي إدجار آلان بو، رائد أدب الرعب النفسي والخيال العلمي، الذي تعرف


LES
FLEURS DU MAL
POÉSIES
PAR CHARLES BAUDELAIRE
PARIS
POULET-MALASSIS ET DE BROISE
LIBRAIRES-ÉDITEURS
4, rue de Buci.

نسخة من الطبعة الأولى لأزهار الشر مع ملاحظات بخط الشاعر


إدجار آلان بو

بودلير على أعماله المُختلفة عن السائد عام 1847م، ليغوص في هذه الأعمال ويكتشف أنه ثمة رابط مُشترك بين رؤيته هو ورؤية إدجار للشر، هذه الرؤية الفنية المُشتركة حرضته على القيام بترجمة أعمال إدجار آلان بو الكاملة، على مدى سبعة عشر عاما، بغية تعريف القراء والصحافة بهذا الكاتب الأمريكي المُجدد وغير النمطي، هذا العمل الترجمي الذي أجاده بودلير، بحُكم إتقانه للغة الإنجليزية، واللغة اللاتينية وثقافته الكبيرة، أفرز إنتاجا هائلا من أعمال إدجار آلان بو التي انتشرت ونجحت في فرنسا، مثل: "مُغامرات آرثر غوردن بيم، الرسالة المسروقة، قصص خيالية". في نفس سنة تعرف بودلير على إدجار آلان بو، أي عام 1847م، التقى بحبيبته ومُلهمته الجديدة "ماري دوبران"، التي التحقت بِرَكْبِ مُلهماته وحبيباته اللاتي استلهم منهن العديد من القصائد، حيث كانت أبرزهن حب حياته "جين دوفال"، وبعدما ألهمته "ماري دوبران" بالعديد من القصائد، افترقا؛ لأن قلبه خفق لمُلهمة جديدة، هي "أبولوني ساباتييه"، أبولوني التي استوحى من عينيها عدة أشعار عاطفية ضَمَّنَها في ديوانه "أزهار الشر"، من بين هذه الأشعار: "إلى عذراء، بكاملها، تناغم المساء، اعتراف، الفجر الروحي، والقصيدة الممنوعة: إلى تلك المُبتهجة للغاية".

لكن بودلير، الضَّجِر، تسرب إليه الملل من هذه العلاقة، وأنهاها فجأة بقوله الجارح لأبولوني:

" قبل أيام، كنت بالنسبة إلي إلهة جميلة، ها أنت الآن صرت مُجرد امرأة".

"أيتها المجنونة التي أهيم بها

أكرهك بقدر ما أعشقك!" (إلى تلك المُبتهجة للغاية/ أزهار الشر).

أزهار الشر: الديوان/ اللعنة:

سنة 1857م، نشر شارل بودلير ديوانه، أو عمله الأهم على الإطلاق: أزهار الشر، وهي المجموعة الشعرية التي اشتغل عليها بودلير على مدى خمسة عشر عاما، والتي تتضمن ما يقارب المئة والخمسين قصيدة، هذا العمل الشعري الثوري، الذي قَسَّمَهُ شارل بودلير إلى ستة أقسام هي على التوالي: "السأم والمثالية"، "لوحات باريسية"، النبيذ"، "أزهار الشر"، "تمرد"، وأخيرا "الموت"، ويكفي أن نلقي نظرة على المعمار أو الهيكل الذي اختاره شارل لديوانه هذا، لنعرف أنه كان ديوانا خارج التصنيف الكلاسيكي، وحول اختياره لهذا البناء والتبويب، كتب شارل بودلير لصديقه الكونت "ألفريد دي فيني": "إن المديح الوحيد الذي أود أن يتلقاه هذا الكتاب، هو الاعتراف بأنه ليس مُجرد أضمومة من الصور الشعرية، بل بأنه كتاب يحظى ببداية ونهاية مُتصلتين".

إذن، بالنسبة لبودلير، كان يتعين على من سيقرأ أزهار الشر، أن يقرأه بالترتيب الذي حدده له من خلال الأقسام، حيث إن كل الأشعار الواردة فيه تتبع خيطا ناظما مُحددا، ومن خلال تتبعه يصبح بإمكان القارئ أن يفهم فكر ورؤية الشاعر، الذي اختار أن يصور الصراع الأزلي بين الرب والشيطان، الجنة والجحيم، والملذات الجسدية والروحانيات، بعبارة أخرى، إن بودلير يتدرج من خلال تيمات/ أقسام ديوانه انطلاقا من السأم والمثالية، هذا القسم الذي يحتوي على أكبر عدد من القصائد، والذي يشكل عماد الديوان ويحتوي على كل التيمات التي سيتطرق إليها الشاعر في الأقسام الأخرى، إن الجزء الأول "السأم والمثالية"، هو بمثابة رسم لتأرجح الشاعر بين السأم، الأسى، الجحيم الأرضي الذي يعيش فيه المُبدع، والحلم بحياة مثالية ملأى بالبهجة وخالية من السأم، لكن خلال رحلة البحث هذه، يعاين الشاعر "لوحات باريسية" تنضح بالألم، فيختار الهرب من بشاعة العالم غير العادل إلى "النبيذ" الذي هو بمثابة جزء من الجنات الاصطناعية الخاصة بالمُبدع،


جان دوفال

كونه كما قال واصفا إياه: "بلسم من أجل القلب المُتضرر للشاعر"، في رحلة بودلير بحثا عن الفرار من الألم الإنساني والسأم اللصيق به، يُهيأ له أن المجون والفجور إكسير مُضاد لمُعاناته، لكن مع ذلك، تتبرعم "أزهار الشر" في قلبه النازف، لذا، يصاب الشاعر باليأس، ويتسرب إلى روحه السخط، ومن هنا ينبثق "التمرد"، تمرده على الرب الذي خلق كل هذه المُعاناة البشرية، ولم يعد يفعل شيئا حيالها، مما يجعل الشاعر يغني ويصلي لمجد الشيطان، ويدعوه للإشفاق على بؤسه المُقيم، غير أن كل محاولات القطرس/ الشاعر تبوء بالفشل، ليصير الموت في نظره مُرادفا للتحرر والخلاص والسلام الروحي: "أيها الموت، أيها القبطان العجوز، آن الآوان! فلنرفع المرساة!".

لا ريب في أن شارل بودلير تنبأ بأن أزهار الشر سيكون عملا مُهما وخالدا، غير أنه لم يتصور أبدا أن هذا الديوان/ اللعنة، سيتسبب له في مُحاكمة طويلة وفي الكثير من الألم، إذ بعد صدوره بشهر فقط، نشرت صحيفة "لو فيجارو" مقالا يتهم بودلير بانتهاك الآداب العامة والمس بالمُقدسات، ومن ثم رفع المُدعي العام على بودلير وناشره دعوى قضائية، وفق هذه الدعوى، كانت بعض أشعار ديوان أزهار الشر تنتهك الأخلاق العامة والدينية، في الواقع، كان مقال لوفيجارو الذي وقعه الصحفي "جوستاف بودان"، هو الذي أثار انتباه السُلطات القضائية لهذا الديوان، كون بودان في مقاله/ مُحاكمته الرمزية لبودلير، حرص على فضح "لا أخلاقية وفجور" أربع قصائد هي: جزيرة ليسبوس، إنكار القديس سان بيير، نساء ملعونات (1)، ونساء ملعونات (ديلفين وهيبوليت). ومُباشرة بعد مقال الصحفي "الأخلاقي" جوستاف بودان، كُتب تقرير مُفصل لإدارة الأمن العام التابعة لوزارة الداخلية الفرنسية، ومما جاء في هذا التقرير: "إن أزهار الشر تَحَدٍ صارخ للقوانين التي تحمي الدين والأخلاق، إذ أن قصائد كقصيدة هابيل وقابيل، إنكار القديس بيير، نبيذ القاتل، ابتهالات الشيطان هي نسيج مكون من الكفر والتجديف والفسوق، في حين أن قصائد أخرى كنساء ملعونات (ديلفين وهيبوليت)، تحولات مصاصة الدماء، المجوهرات وليسبوس، هي أغنيات تكريم وتبجيل للحُب المُخزي بين الرجل والمرأة وكذا السحاق، كما يكفي أن بودلير يرسم في قصيدتيه: تحولات مصاصة الدماء، وإلى تلك المُبتهجة للغاية، صورا مُريعة تطغى عليها السادية والوحشية، باختصار، إن كتاب بودلير هذا هو إحدى المنشورات اللاأخلاقية التي ينبغي أن تُحال إلى النيابة؛ كي لا تحقق نجاحا فضائحيا." صدر قرار أولي بمنع ومُصادرة نسخ الديوان، وفي العشرين من أغسطس عام 1857م، مَثُلَ بودلير أمام المُدعي العام "بينار"، نفس المُدعي الذي وقف أمامه في وقت سابق بقليل من نفس العام، الكاتب "جوستاف فلوبير" خلال مُحاكمة روايته "مدام بوفاري"، لقد كان عام 1857م في فرنسا، عام المُحاكمات الأدبية والمنع بامتياز، بحجة "انتهاك الآداب والأخلاقيات العامة"، التي لا تمت بأي صلة إلى "أخلاقيات الفن" المُختلفة كما وضعها ودافع عنها بودلير باستماتة، لكن عكس فلوبير الذي تمكن من توكيل مُحام شهير، لم يستطع بودلير العثور على مُحامي دفاع مُهم وجيد، كما أنه أصيب بخيبة كبيرة، بعدما لم يقف في صفه ويدافع عنه العديد من الأدباء المُكرسين، من بينهم الكاتب والناقد الكبير "شارل أوجستان سانت بوف"، الذي اكتفى بتقديم حجة خجولة ومُقتضبة للدفاع عنه، كما تعرض بودلير لصدمة كبيرة إثر رد فعل الشاعر والكاتب "بروسبير ميريميه"، الذي ظن أنه بإمكانه الاعتماد عليه، غير أنه كتب: "إنني لم أقم بأي تحرك لمنعهم من "إحراق" هذا الشاعر، وإلا سيكون علي أن أصرح قائلا: إنه من المُحبذ أن يحرقوا أمثاله الآخرين أولا، إننا نتحدث عن كتاب أعتقد أن عنوانه هو: أزهار الشر، وهو على أي حال كتاب



بروتريهان شخصيان بريشة شارل بودلير.

أقل من المتوسط بكثير، ولا يُشكل أي خطر يذكر، بالتأكيد في هذا الكتاب ثمة بعض الشعلات الشعرية، شُعلات روحية لهذا الصبي المسكين الذي لم يختبر الحياة ولم يعرفها، ويبدو أنها قد سئم منها لأن إحدى الفتيات قامت بخيانته، لا أعرف المُؤلف جيدا، ولكنني أراهن على أنه شاب صادق وواضح حد السخافة!".

عكس موقف مُعظم الأدباء والنقاد من "الأزهار الشريرة" لبودلير، سارع الأديب الكبير فيكتور هوجو، إلى إعلان تضامنه ومُساندته لشارل بودلير في محنته هذه، إذ أرسل له بتاريخ 30 أغسطس 1857م، رسالة قال فيها:

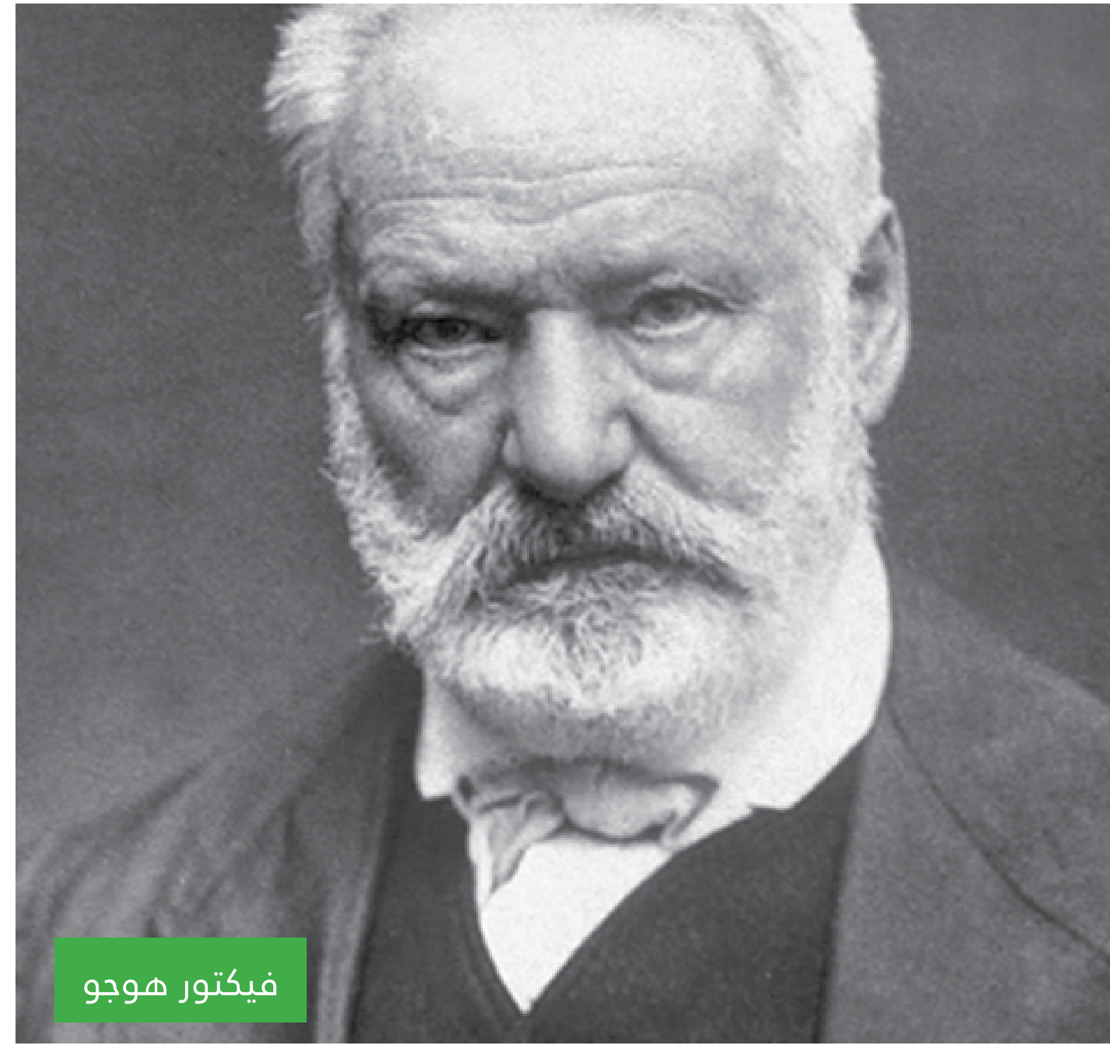
"الفن يتماهى مع الأفق، إنه الحقل اللانهائي، ولقد أثبتتَ ذلك توا، أزهار شرك مُشعة ومُذهلة تماما كالنجوم، أرفع قبعتي لمُخيلتك الخصبة، استمر! اسمح لي بأن أختم هذه الأسطر بتهنئة، كونك حصلت للتو على واحد من أكثر الأوسمة نُدرة، التي يمكن للنظام الحالي منحها، إذ أن ما يدعوه "عدالته" قد أدانك باسم "أخلاقياته"، وهذا تتويج إضافي. أشد على يدك، أيها الشاعر العبقري".

كانت أطوار المُحاكمة غريبة وهزلية، إضافة إلى أن اختيار القصائد الثلاث عشرة التي مُنعت في البدء، كان يبدو اختيارا اعتباطيا، حيث إنه تم تجريم كل من: إنكار القديس بيير، ابتهالات الشيطان، قابيل وهابيل، ونبيذ القاتل، بتهمة إهانة المُقدسات، فيما أدينت تسع قصائد بتهمة انتهاك الآداب العامة، هذه القصائد هي: تحولات مصاصة الدماء، لكن دون إشباع، إلى تلك المُبتهجة للغاية، السفينة الجميلة، المجوهرات، إلى متسولة صهباء، نهر الليثيه، جزيرة ليسبوس، وأخيرا نساء ملعونات (ديلفين وهيبوليت).

إن اختيار القصائد الثلاث عشرة كان عبثيا بالفعل، إذ لا يخفى على أي قارئ جيد لبودلير، أنه ضَمَّنَ ديوانه أزهار الشر، العديد من القصائد التي ربما تكون أكثر "انتهاكا للآداب والأخلاقيات العامة"، إذ أن مُقارنة بسيطة بين قصيدة "العائد" التي تقع في الجزء الأول "السأم والمثالية"، والقصيدة الممنوعة المحذوفة من الجزء الرابع " أزهار الشر": "إلى تلك المُبتهجة للغاية"، تكشف لنا أن اختيار القصائد الممنوعة كان يشبه سحبا عشوائيا، ففي القصيدة الممنوعة إلى تلك المُبتهجة للغاية، يقول بودلير:

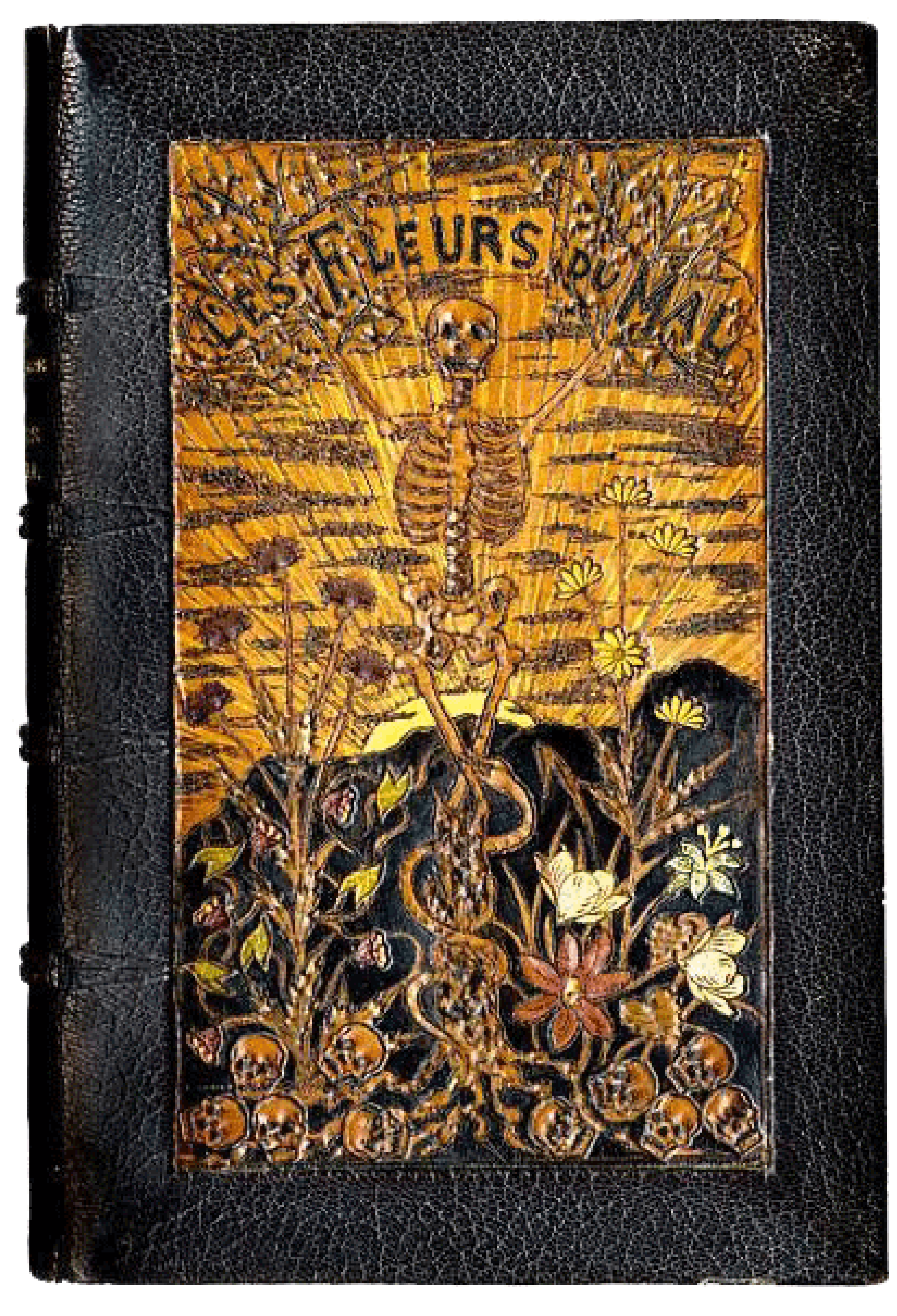
"أرغب، ذات ليلة
حين تدق ساعة الشهوات
في أن أزحف كَجبان، بلا ضجيج
صوب كنوزك الخاصة
لأعاقب إهابك المُبتهج
لأعض نهدك المُهْمَل
وأخلّف في خصرك
جرحا واسعا وعميقا".

نفس الفكرة تماما حاضرة في قصيدة "العائد" التي لم يطلها المنع:


فيكتور هوجو

"سأعود إلى مخدعك
وأتسلل صوبك بلا ضجيج
رفقة ظلال الليل
وسأمنحك يا سمرائي
قبلات باردة..
ولمسات ثعبان
يزحف حول حفرة..
أنا أريد أن أهيمن عليك بالرعب.."
المُثير للاستغراب أيضا، أنه هناك الكثير من القصائد "السادية أو الوحشية"، وكذا قصائد صادمة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: قصيدة ضحية، صلاة الشيطان، صلاة وثني، المازوخي، الهيكل العظمي الكادح، القمار.. إلخ، لم يمسسها مقص الرقيب "الأخلاقي"، كما أن الإيروتيكية الصريحة والمُباشرة تحضر في العديد من قصائد المجموعة، غير أن الرقيب ارتأى أنه عليه أن يمنع قصيدة "جزيرة ليسبوس" التي- عكس ما قاله المُدعي العام- كتبها بودلير كتكريم للشاعرة الإغريقية، المُلقبة من أفلاطون بربة الإلهام العاشرة "سافو"، لا كتمجيد للسحاق، رغم أنه يقال: إن بودلير كان يفكر في أن يختار كعنوان لديوانه المُثير للجدل هذا "السحاقيات" بدلا من "أزهار الشر"، قبل أن يغير رأيه.
خلال المُحاكمة، طالب المُدعي العام "السيد بينار" بإنزال عقوبة نموذجية ورادعة، من أجل "حماية الأخلاق المسيحية الرفيعة التي هي أساس متين لكل الأعراف المُجتمعية"، من اللافت أن "بينار" لم ينكر أن بودلير أراد عبر "أزهاره المسمومة"، التحذير من الشر المُتربص بالإنسان، لكن حسب قول هذا المُدعي/ الوصي على الأخلاق: "بما أن الناس ضعفاء، مرضى بدرجات متفاوتة، ويحملون وزر السقطة الأولى للجنس البشري من الفردوس، فإنه من المُحبذ أن "نحميهم" ونحصنهم ضد هذه اللوحات الفاحشة التي ستقوم لا محالة بإفساد أخلاق أولئك الذين ما زالوا لا يعرفون شيئا عن الحياة".
أما مُحامي دفاع بودلير، فإنه لم يكن لامعا، لقد حاول تبرئة موكله عبر مُقارنته بأسلافه المُبدعين، مثل دانتي الذي صَوَّرَ الجحيم والعالم الآخر والرب بحُرية كاملة في "الكوميديا الإلهية"، وموليير الذي كتب بجرأة كبيرة مُنتقدا النفاق الديني في ملهاة/ مسرحية "طرطوف"، وغيرهما من المُبدعين، ليختم هذا المُحامي المتواضع مُرافعته غير الناجحة بقوله: "إن إثبات الشر لا يعني الموافقة عليه، إضافة إلى أن إدانة بودلير تعني إدانة العديد من المُؤلفين المُعاصرين، أمثال بلزاك، غوتييه، ساند، دي موسيه..إلخ".
صدر الحُكم في نفس اليوم، استبعدت المحكمة تهمة "المس بالمُقدسات"، واسْتَبْقَتْ جنحة "انتهاك الآداب العامة"، مُعبرة عن استنكارها للأثر الكارثي الذي تخلفه اللوحات التي قدمها الشاعر للقارئ، لوحات ستؤدي حتما إلى إثارة حسية للقارئ عبر أسلوب بودلير الواقعي الفظ الذي يخدش الحياء العام، في النهاية، لم تمنع سوى ست قصائد هي: المجوهرات، نهر الليثيه، إلى تلك المُبتهجة للغاية، جزيرة ليسبوس، نساء ملعونات (ديلفين وهيبوليت) وتحولات مصاصة الدماء. ظلت هذه القصائد ممنوعة في فرنسا لعقود طويلة، غير أن بودلير قام بنشرها مع قصائد أخرى في بلجيكا عام 1866م في ديوان اختار له كعنوان "الحُطَام"، ليتم تداولها في سرية.
الغريب أن المحكمة "الأخلاقية المُحافظة"، لم يستفزها قول بودلير في قصيدته "هابيل وقابيل": "يا ذرية قابيل، ارتقي إلى السماء/ واطرحي الرب أرضا"، أو قوله في قصيدة" إنكار القديس بيير: "ماذا يفعل الرب إذن إزاء هذا الدَّفَقِ من اللعنات/ كمُسْتَبِدٍ مُتْخَمٍ باللحم والنبيذ/ يغفو على الضجيج الناعم لتجديفاتنا الرهيبة"، بقدر ما استفزهم قوله في قصيدة جزيرة ليسبوس: "ليسبوس، حيث تنجذب كل غانية إلى مثيلتها/ حيث لا تنهيدة تبقى بلا صدى"، أو ما قاله في قصيدته نهر الليثيه: "أرغب في أن تغوص أصابعي طويلا/ في كثافة شعرك الغزير/ بالنسبة إلي لا شيء يعادل هاوية سريرك".
لم يستأنف شارل الحُكم، واكتفى بالتماس إعفاء من الغرامة التي حُكم عليه بها، والتي كان قدرها ثلاثمائة فرنك فرنسي، ليتم تخفيضها إلى خمسين فرنكا، أما ناشر الديوان الملعون، "الذي ارتكب

كناشر خطأ الاعتقاد بأنه قوي بما يكفي ليواجه الاشمئزاز والاستنكار الشعبي" حسب قول بودلير، فقد حُكم عليه بحذف القصائد الست من الديوان، لكن بودلير عاد للاشتغال عليه، لتصدر الطبعة الثانية من أزهار الشر عام 1861م، بعدما أضاف إليها الشاعر خمسا وثلاثين قصيدة.
إن مُحاكمة أزهار الشر حافلة بالمناطق الرمادية والتساؤلات التي ظلت بلا إجابة، مثل: لماذا تمت مُحاكمة مجموعة شعرية كان من الأرجح أن تحدث انقلابا في مفهوم الشعر الحداثي آنذاك، ولم تم منع ست قصائد كان من المُحتمل أن تمر مرور الكرام، بينما لم تُمنع قصائد أكثر جرأة منها بكثير، ولماذا تم التنكيل بشارل بودلير دونا عن سواه، ليُحرم من تحقيق حلمه برؤية ديوانه يصدر كاملا، دونما منع أو حذف، خلال حياته.
ترى هل كانت جريمة بودلير هي طموحه لتحقيق مجد أدبي يخول له الخلود، عبر الغوص في هاويات الشر واستخلاص الجمال من قبح الحياة والبشر؟ للأسف إنه لم ينجح وهو على قيد الحياة سوى في الحصول على "مجد" التعرض لسوء الفهم والتأويل، وإثارة الرعب في نفوس أولئك الذين أجاد رسم حقيقتهم البشعة في لوحاته الشعرية القاتمة، الساخرة.
سأم باريس أم سأم بودلير:
بإمكاننا القول: إن تيمة "السأم" هي من التيمات المُفضلة والرئيسية لدى بودلير في أبرز أعماله، لذا لن نبالغ إذا ما مضينا حد إطلاق لقب: "شاعر السأم" عليه.
كما سبق وقلنا، عَنْوَنَ بودلير الجزء الأول من ديوانه المُثير للجدل "أزهار الشر" بالسأم والمثالية، وعلى مدى عشرات القصائد، صَوَّرَ لنا السأم والضجر اللذين تلهمه بهما حياته المُضطربة، في باريس المُملة التي لا تثير شيئا بداخله عدا الأسى، بل إنه كتب في أزهار الشر، أربع قصائد مُتتالية عنونها كلها بعنوان أوحد هو "سأم"، وأشهر هذه القصائد هي ثاني قصيدة من هذه الرباعية، والتي يستهلها بقوله:
"لدي ذكريات أكثر مما لو كنت عشت ألف سنة..
خزانة ضخمة ذات أدراج تعج بالحسابات بالأبيات، برسائل الحب، بالمُحاكمات، بالقصص الرومانسية
مع خصلات شعر كثيفة ملفوفة في إيصالات
تخفي أسرارا أقل مما يخفيه عقلي الحزين
إنه هَرَمٌ، قبو شاسع
يحتوي على أموات أكثر مما تحتوي عليه المقبرة الجماعية".
انطلاقا من هذا الاستهلال، بوسعنا القول: إن حالة السأم التي كانت مُلازمة لبودلير، حالة تُهَيّجُ ذكرياته، توقظ أوجاعه وتشعره باللا جدوى، إن شبح السأم والضجر يرافقه، أوَليس هو القائل في مُقدمة ديوانه/ لعنته، هذه المُقدمة الشعرية التي أعلن فيها للقارئ التيمات التي سيتطرق إليها:
"ثمة شيء أكثر قبحا وشرا ونجاسة
ورغم أنه بلا حراك، بلا صوت
بوسعه بكل سرور أن يحيل الأرض خرائب
ويكفي أن يتثاءب ليبتلع العالم بأسره
إنه الضجر! الذي يحلم بمشانق وهو يدخن أرجيلته"
إن رغبة بودلير في الانعتاق من السأم/ توأمه البغيض، تجعله لا يكتفي بتخصيص جزء من ديوانه له، بل إنه يحضر في شتى أعماله، حسب التعريف البودليري، وكما نستشف من كتاباته، فإن حالة "السأم" هي مزيج من السوداوية، التوعك، الضجر، الحزن الشديد، الأسى على الماضي، وشكل من أشكال الاكتئاب مَرَدُّهُ الذكريات المُوجعة والحاضر القاتم.
في الفترة المُمتدة من عام 1855م إلى عام 1864م، كتب شارل بودلير سلسلة من النصوص ونشرها في عدة صُحف، هذه النصوص أطلق عليها شارل وصف: قصائد نثرية؛ كونه كان عاجزا عن تصنيفها كشكل جديد، غير اعتيادي في كتاباته، لقد كانت بالنسبة إليه: "حادثة، شيء ما مُختلف تماما، نصوص بلا رأس ولا ذيل، نثر شعري مُتحرر"، دون أن يدرك وقتها، أن نصوصه هذه، تمتلك جميع مقومات القصة القصيرة المُعاصرة.
قام شارل بتجميع هذه القصص الشعرية، أو النثر الشعري كما أسماه، تحت عنوان "سأم باريس" وعرضها للنشر، غير أن الناشرين لم يتحمسوا لها، ربما لأنهم لم يفهموها بسبب شكلها وتوصيفها المُلتبس، ولهذا لم تُنشر إلا بعد وفاته، لتلقى نجاحا وانتشارا كبيرين.
إذا ما تأملنا مجموعة سأم باريس، سنلاحظ أن أبرز تيماتها هي ذات التيمات التي تطرق إليها شارل في أزهار الشر، بل حتى إن بعض نصوص هذا الكتاب، تحمل عناوين مُماثلة لعناوين بعض قصائد أزهار الشر، على سبيل المثال: الدعوة إلى السفر، الساعة، غسق المساء.. إلخ، والمُثير للاهتمام أيضا في سأم باريس، أن بعض القصص/ نصوص النثر الشعري، هي بمثابة استرجاع من بودلير لظروف كتابة قصائد ضمها ديوان أزهار الشر، إن العارف بعوالم بودلير، من السهل أن يربط بين قصيدة "العجائز القصيرات"، والنص النثري "الأرامل"، أما "الغرفة المزدوجة" فهو يبدو النص الذي يحكي فيه شارل ظروف كتابته لقصيدة "حُلْمٌ باريسي"، في حين أن نص "دوروثي الجميلة" هو استكمال لقصيدته "بعيدا جدا من هنا"، حيث تظهر شخصية الفتاة الجميلة، الوحيدة والغامضة دوروثي لأول مرة:
"إنها غرفة دوروثي
النسيم والماء يشدوان من بعيد
أغنيتهما تصطدم بالنحيب
عندما يهدهدان هذه الطفلة المُدللة".
من الجلي أن سأم باريس، امتداد نثري لأزهار الشر، وأن مشروع بودلير كان مُترابطا، مُتسلسلا، تهيمن عليه نفس الهواجس والتيمات: السأم، الشر، لوحات باريس المُضجرة، الجمال، الفقر، المُعاناة، الجنات الاصطناعية "الأفيون والحشيش والنبيذ"، الحلم/ الكابوس، الحياة غير العادلة، التمرد.. إلخ.
ببساطة، لقد وَسَمَ بودلير مشروعه الأدبي منذ البداية بعنوان عريض هو "السأم"، عنوان تنضوي تحته عدة عناوين فرعية مُتشعبة، لكنه يظل الخيط المُشترك بين أعماله الشعرية والنثرية، بعد بودلير وسأمه، استخدم عدة فنانين ومُبدعين كلمة "السأم" في أعمالهم، مُبدعين أبرزهم الشاعر "بول فيرلين" في ديوانه "رومانسية بلا كلمات".
بودلير وباريس: لوحات باريسية كابوسية:



"باريس تتغير، لكن لا شيء في حزني تغير!
قصور جديدة، ألواح معدنية، كتل حجرية
ضواحٍ عتيقة، كل شيء بالنسبة إلي
يستحيلُ مجازا
وذكرياتي الغالية أكثر ثقلا من الصخور.."
في "لوحات باريسية"، الجزء الثاني من أزهار الشر، يشرع بودلير في محاولة يائسة جديدة للهرب من الهاجس الذي يسكنه: "السأم"، هذه المحاولة تتلخص في تأمل لوحات حيوات الآخرين، العابرين، الهامشيين، البؤساء والمحرومين، إن بودلير هنا، باختياره تأمل سكان الهامش الباريسي، وتغيرات عاصمة الأنوار، يتناقض مع التيار الرومانسي الذي يستلهم من الطبيعة ومكوناتها فقط، لا من الناس.
إذن، هنا، يتناول بودلير موضوعا جديدا عليه، موضوع المدينة وساكنيها، وخلال رحلة استلهامه من المدينة، سيعتمد على حيوات سكانها، وعلى تحولها الصناعي، أكثر مما سيعتمد على طبيعتها الحية، وسيستمر في الاشتغال وتطوير موضوع حضور المدينة في كتاباته، في عمله اللاحق "سأم باريس"، هذا الاشتغال الذي سيلهم العديد من الشعراء مثل أبولينير، ويحرضهم على تناول تيمة "أدب المدينة" في أعمالهم.
إن لوحات بودلير الباريسية، القاتمة في مُجملها، لوحات مزدوجة، حيث إن بودلير/ الرسام الباريسي، يصور فيها حياة المُسنين والمُسنات، المرضى، الفقراء، المحرومين، العميان، العاهرات، العمال، المُقامرين، والمتسولين، وغيرهم من الهامشيين، ومن خلال لوحاته الكابوسية هذه، يبدي تعاطفه مع هؤلاء الفقراء والمحكومين بالتعاسة والشقاء، يفكر في مآسيهم، يتخيل مُعاناتهم، ويحاول تصور ماضيهم، وقصصهم في حيواتهم السابقة، كما يبحث عن الجمال الخفي داخل هذه الكائنات المُعذبة، التي استحالت إلى مُجرد أشباح وأطلال، إنه مثلا، في قصيدة العجائز القصيرات، يحتفي بالعجائز، ويَذْكُرُ ماضيهن المجيد، كما يتغزل بالمتسولة الصهباء، إن لوحاته الكابوسية هذه بمثابة مواساة للأرواح التي جَرَّدَتْهَا باريس القاتلة من جمالها ونِعمها، هذه الأرواح التي لم يعد يكترث بها أحد.
لكن، أثناء محاولة بودلير تجاهل لوحة حياته الخاصة، عبر الانشغال بتأمل لوحات حيوات الباريسيين الآخرين، المنسيين، يتضخم الشعور بالوحدة، إذ من ناحية، نرى وحدة وبؤس سُكان باريس، كالعجائز والمتسولين والعمال والفلاحين، ومن ناحية أخرى، يصور لنا بودلير وحدته كشاعر/ مُراقب للحشد، شاعر محكوم بالعزلة، إنه شعور عميق، مُوجع، يتجلى أكثر في قصيدتيه: "منظر طبيعي"، و"البجعة" التي أهداها إلى فيكتور هوجو، سلفه الشاعر المحكوم هو أيضا بالفقد والوحدة.
فلنقل إن بودلير، في لوحاته الباريسية، يحرص على تصوير مُعاناة كل مُبدع، يمضي وقته في تأمل حيوات الآخرين والتفكير بشأنهم والكتابة عنهم، في حين أن لا أحد يهتم لأمره، يفكر في مُعاناته الخاصة، في أوجاعه، ومآسيه، إن المُبدع

هنا، هو ذاك المَنْفِيُّ في مدينته، الذي تغتاله العزلة والغربة شيئا فشيئا، وهو يعبر عن هذا المنفى في نهاية قصيدة البجعة بقوله:
"هكذا في الغابة التي اختارتها روحي منفى لها
تَرِنُّ ذكرى قديمة كنفخ بوق
أفكر في البحارة المنسيين في جزيرة ما
في الأسرى.. في المهزومين، وفي الكثير من الآخرين!"

إن المُبدع ها هنا، لا يضطلع سوى بمهمة المُراقب السلبي، إنه يرى الحياة من زاوية بعيدة، من دون المُشاركة فيها، دون أن يعيشها، يبرز هذا من خلال أبيات قصيدته القمار:
"ها هي ذي اللوحة القاتمة التي رأيتها في حلمٍ
ليلي، تُعرض أمامي
وأنا أيضا، في ركن الوكر الصامت
أرى نفسي مُتكئا، باردا، أخرس، حاسدا
حاسدا هؤلاء الناس على شغفهم العنيد
وهؤلاء العاهرات العجائز على بهجتهن الجنائزية..
وقلبي يهلع من حسد العديد من الأناس المساكين
الراكضين بحماسة صوب الهاوية المفتوحة عن آخرها.."

هنا، لا بد من القول إن بودلير مُبدع يُخضع كل كتاباته لهندسة مُحكمة، ولحسابات دقيقة، إن اختياره لعنوان لوحات باريسية، لم يكن اعتباطيا أو عن طريق الصدفة، بل اختاره لأن الشخصيات الحاضرة في هذا الجزء، يتم تصويرها تصويرا بصريا، يكاد يكون سينمائيا، كما ثمة اهتمام كبير بتفاصيلها، أشكالها، ألوان ثيابها.. إلخ، الشيء الذي يجعل كل قصيدة من هذه المجموعة تبدو أقرب إلى لوحة زاخرة بالتفاصيل ونابضة بالألوان.

إن القصائد في لوحات باريسية، هي بالفعل سلسلة من اللوحات، كل لوحة فيها تُسلط الضوء على جانب، أو وجه من أوجه باريس غير المرئية، لوحات تأتي بعد اللوحة الكبرى لعزلة الشاعر المنفي في هذه المدينة الكبيرة، المتوحشة:
"كان الفجر يتقدم ببطء على أرصفة السين الفارغة
مُرتعشا في ثوبه الوردي والأخضر
وباريس القاتمة، وهي تفرك عينيها
تقبض على أدواتها كعجوز كادحة".
(غبش الصباح/ لوحات باريسية).

الجنات الاصطناعية، بودلير ضد الحشيش والأفيون؟

"أيتها الجنات الاصطناعية! أيتها الأدخنة الشقراء
ذات المذاقات المُرة، التي تمنحنا أحلاما قدسية
وتجعلنا لذتها ننسى النساء اللاتي أحببناهن كثيرا
وننسى الأحزان الماضية التي لا زالت تُتْلِفُ دواخلنا!"

هكذا يستهل شارل بودلير، كتابه الغريب "الجنات الاصطناعية"، الذي هو دراسة حول الأفيون والحشيش، حيث يقول: إنهما بالنسبة إليه "يخلقان المثالية الاصطناعية"، يتشكل موضوع هذه الدراسة من تحليل التأثيرات الغامضة والملذات المَرَضِيَّةِ التي من المُمكن أن تُوَلِّدَهَا هذه "العقاقير المُسكنة للآلام الروحية للشاعر"، والعواقب السيئة الحتمية التي تنجم عن استعمالها لفترة طويلة، كما يتطرق شارل بودلير (الذي كان بدوره مُدمنا للأفيون)، إلى دوافع الإنسان لاستهلاك هذه المواد المُخدرة.

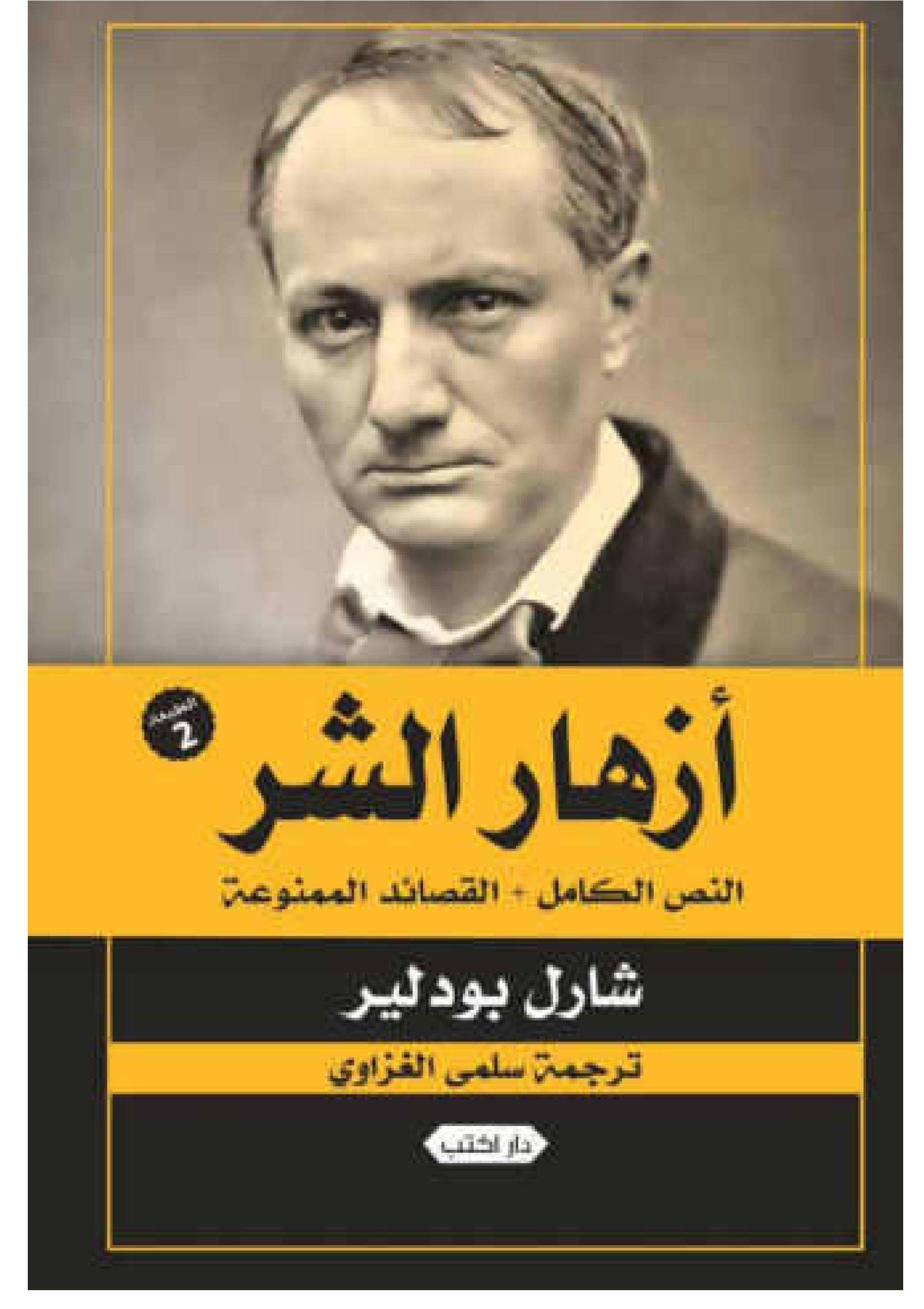
في الجنات الاصطناعية، التي هي دراسة جريئة جدا، يمزج بودلير تأملاته الخاصة النابعة من تجربته كمُستهلك للحشيش (أحيانا) ومُدمن للأفيون، موضحا لنا مخاطرهما وتأثيراتهما السلبية، مع اعترافات الكاتب الإنجليزي "توماس دي كوينسي" في كتابه "آكل الأفيون"، إن هذا النص هو في آن واحد: ترجمة، قصة، وشهادة، كما يحضر فيه أيضا شعر بودلير/ مُراقب آفات الحياة.

في تلك الفترة الزمنية، كان هناك العديد من الكتاب، من بينهم ألفريد دي موسيه، وتيوفيل غوتييه، المُهتمين بتأثير المُخدرات، لكن رؤية بودلير كانت مُختلفة عن رؤيتهم، إذ أنه كان يرى أن استهلاك الحشيش والأفيون هو بحث عن اللانهاية والخلود، هربا من أحداث العالم المُؤقتة، العرضية، والمُنفلتة، غير أن بودلير، الشاعر الباحث عن المثالية والفردوس المفقود، يصرح بأنه ضد استهلاك هذه العقاقير في حالة إذا ما تسببت لمُتعاطيها بتضخم في الأحاسيس، ورؤى جنونية لا محدودة، في نظره، هذه المواد تجعل مُستهلكها أحيانا مُجرد هيكل يشاهد ما ينثال عليه من رؤى، مُتفرج بلا إرادة، وبلا وعي يمكنه من استخلاص رؤاه الخاصة، وهو كشاعر، يدين في هذه الحالة استهلاك هذه العقاقير وإدمانها، لأنه لا يهمه بلوغ الجنات الاصطناعية، بقدر ما يرغب في تقديم فن شعري عميق ينبع من وعيه، إن رأي بودلير صادم، كونه بدوره يتعاطى الأفيون، الذي وصف له في البداية كمُسكّن، قبل أن يدمنه ويشرع شيئا فشيئا في أخذ جرعات أكبر فأكبر منه، إن التساؤل المشروع عندما نقف أمام هذه الدراسة/ الترجمة الجزئية هو: كيف لمُدمن أفيون أن يقول إنه ضد استهلاك هذه العقاقير؟ لكن، أليس هو القائل: "إن الحق في التناقض هو من بين حقوق الإنسان الأساسية التي تم تناسيها"؟

القطرس والغراب: بودلير مُترجما لإدجار آلان بو:

قلنا آنفا، إنه من بين أهم اكتشافات شارل بودلير، اكتشافه لإبداعات الشاعر والأديب الأمريكي "إدجار آلان بو"، بو الذي يدين بالكثير لبودلير، كونه مكنه بفضل ترجمته لأعماله الكاملة، من الحصول على الشُهرة والانتشار في فرنسا، والدول الفرانكفونية، ومن ثم، أوروبا بأكملها.

إن جميع النقاد، يتفقون على أن بودلير، هو الذي كَرَّسَ إدجار آلان بو، وعَرَّفَ بمدرسته الخاصة، المُختلفة، ولن نبالغ إذا ما قلنا إن بو مدين للأبد لبودلير الذي كان أفضل وألمع من ترجم أعماله، هذه الأعمال الخالدة التي لا تزال إلى يومنا هذا، تحيا وتستمد سطوتها الجمالية وعظمتها الفريدة، من هذا التعاون المُميز بين المُبدع الأمريكي الفذ بو، والشاعر والأديب الشامل بودلير، في فرنسا، يقال: إن أعمال بو تعيش في ظِلِّ مُترجمها العظيم، دون أن تشيخ لغتها، أو يطال التقادم أسلوب ترجمتها، التي لا زالت تبدو في وقتنا الحالي، جد مُعاصرة ومواكبة للتطورات



في مدرسة الرعب النفسي والخيال العلمي، وكأنها كتبت بالأمس فقط.

قد يكون من بين أنجح الثنائيات الأدبية، هذا الثنائي المهووس باستخلاص الجمال من القبح، الحياة من الموت، والشاعرية من مآسي الحياة، لقد كان التشابه بين بو وبودلير، مُثيرا للاستغراب، كون رؤيتهما الإبداعية تتشارك وتتقاطع في العديد من النواحي، إن هذا الثنائي ذا الكتابات المروعة، والخيال الشاسع والمُتجدد، المُبتكر بلا حدود، مُكَوَّنٌ من مُبدعين تستلهم عوالمهما الإبداعية الاستثنائية من نفس منابع الإلهام، وتدور أعمالهما حول ذات الثالوث: الحياة المُتقلبة، أشكال الموت، والشر الذي يستحوذ على الأرواح، سبق وأجاب بودلير صديقه الصحفي "تيوفيل توري"، عن سؤاله حول اكتشافه البودليري المُذهل لهذا المُبدع/ انعكاسه، وما دفعه لاختيار ترجمة أعماله الكاملة بصبر وتأن طيلة سبعة عشر عاما: "اخترت هذه المهمة لأن إدجار يشبهني، إذ أنني في أول مرة فتحت فيها كتابا له، رأيت بسرور مُمتزج بالرعب، كتابته عن المواضيع التي سبق وحلمت بها، بل إنه خَطَّ نفس الجُمل التي فكرت فيها، وكتبها قبل أن أكتبها بعشرين عاما".

لا يخفى على أحد التأثر الكبير للقطرس شارل بودلير، بأسلوبية الغراب بو وأفكاره، إن الفانتازيا، القوطية، الرعب، الكائنات الأسطورية المُخيفة، الكابوسية، الصور القاتمة، العنيفة، الدموية، الحياة المروعة.. إلخ الحاضرة بقوة في أعمال بودلير، تكشف لنا هذا التأثر، أو ربما كما قال بودلير: إنه توارد خواطر، لكن قارئ أعمال بو، قد يمضي أحيانا إلى التفكير في أن هذا المُبدع الأمريكي العبقري، كان بمثابة مُخترع قصة التحري الغامضة والمُرعبة، حسب النهج والرؤية البودليرية، بعبارة أخرى، هذا الثنائي هو ثنائي مكون من شبيهين/ أخوين، يتبعان نفس النسق الإبداعي، كل بطريقته الخاصة.

لم يكن بودلير المُترجم يهتم كثيرا بالقول الشائع: "المُترجم خائن"، بقدر ما كان يهمه تقديم أعمال ترجمية تليق بنبوغ مُبدعه المُفضل إدجار، ونقل مضامينها بأسلوب شاعري، جميل، مُتدفق، ومشوق للجمهور الفرنسي "المُتطلب"، لم تكن مهمة بودلير سهلة: "إنه عمل شاق تطوعي من أجل خدمة الإبداع"، "إنها مُغامرة وإبحار في فن لا محدود"، لكن بودلير، الشاعر المهووس، المُصاب بمس إبداعي، لم يتراجع عن قراره بترجمة الأعمال الكاملة لبو، ولو على حساب إبداعاته الخاصة، إذن، اختار بودلير أن يضطلع بترجمة أعمال بو وفق ترتيبها الزمني، في مُجلدات مُتتالية، كانت مهمة بودلير كمُترجم، هي عَكْسُ نفس الإشراقات الفكرية، والجماليات التي تزخر بها قصص إدجار، وإبراز سمات عوالمه وشخصياته، ولو تطلب هذا الأمر تعديل بودلير لبعض الفقرات، والتلاعب ببعض الكلمات، أو القيام بتغيير اقتباسات ترد باللغة اللاتينية (التي كان بودلير يجيدها أيضا)، بهدف توضيح المعاني والصور الكثيفة كخَمَائِلَ في أعمال بو، كما أن الروح المُعذبة، الفضولية، الساخرة لبودلير، تظهر جليا في فقرات من أعمال بو المُترجمة، لتضفي عليها سوداوية، غموضا أو هزلية أكثر من النصوص الأصلية، فلنقل إنه في نظر بودلير: "الترجمة إعادة إبداع، أو بالأحرى إبداع مُشترك بين الكاتب الأصلي ومُترجمه المُبدع، خدمةً للنص".

ترى هل ترجم بودلير نفسه، أحلامه، رؤاه، جنونه، وخيالاته المُضطربة، عبر ترجمته لأعمال إدجار ألان بو؟

ربما، ولكن، رغم تأكيد بودلير على أن بو شبيهه، كانت هناك بعض الاختلافات بينهما، مثلا كان شارل مُدمنا للأفيون، بينما كان إدجار مُدمنا على الكحول بالدرجة الأولى، وكان شارل حالما، كئيبا، لكن إدجار كان واقعيا إلى حد كبير، رغم الكآبة

التي ترافقه، ثم إن مشاكل بودلير المالية، وصدمة مُحاكمة ديوانه أزهار الشر، جعلته لا يلتزم دوما بالكتابة المُنتظمة، ويهمل أعماله الخاصة لفترة من الزمن، في حين أن إدجار كان كاتبا مُنتظما، يكتب قصصا لا تُعد ولا تحصى بدقة ومهارة، مهما عصفت به أنواء الحياة، كونه من المعروف أنه أول كاتب أمريكي حاول الاعتماد على الكتابة وحدها لكسب قوته.

لكن رغم هذه الاختلافات الطفيفة، بوسعنا القول: إن بودلير وبو، هما ثنائي السأم من الحياة السوداوية بحوادثها العبثية، المُبهمة، المروعة.

على مدى سبعة عشر عاما، نقل بودلير بشغف، دقة، براعة لغوية وأسلوبية، وعبقرية مُدهشة، كتابات بو إلى اللغة الفرنسية، كانت أول مجموعتين يترجمهما له: "قصص خيالية"، و"قصص خيالية جديدة"، أتبعهما بعدة ترجمات نجحت نجاحا كبيرا وانتشرت في آفاق واسعة، من أهم هذه الترجمات، نذكر ترجمته لرواية "حكاية آرثر غوردن بيم"، قصة "جرائم شارع مورغ"، وقصة "ليجيا".. إلخ

لم يكتف بودلير، المُصاب بهوس كبير بكتابات بو، بترجمة أعماله الكاملة، التي كان يقوم بها وكأنه مُكلف بمهمة سامية من طرف آلهة الإبداع، بل إنه خصه كذلك بعدة كتابات نقدية، مقالات، ومُقدمات تعرف بحياته وعمله ومدرسته الأدبية، لقد كان يرغب في أن يُعَرِّفَ الناس جيدا بغُراب الأدب الخيالي الأمريكي، في إحدى رسائله إلى سانت بوف، قال بودلير: "إنني أريد عبر ترجمتي لهذه الأعمال الكاملة، أن يصبح إدجار ألان بو كاتبا عظيما في فرنسا، لأنه لا يحظى بالمكانة التي يستحقها في أمريكا".

تكلف بودلير بترجمة أعمال بو بحكم تقاربهما الفكري، تقاربهما الفني، حياتهما البائسة، وعدم تقدير الجمهور (الرعاع) لما يقدمانه، وكأن بودلير رغب في تحقيق حلمه بأن يصير كاتبا عظيما، متوجا، من خلال إدجار بو شبيهه/ شقيقه الروحي.

أحب بودلير بو كثيرا، صحيح أن المسافة الجغرافية التي كانت تفصل بينهما هائلة، غير أن ذلك لم يحل دون نسجهما لصلة قوية، إذ كانا مُعجبين حقا بكتابات وأسلوبية بعضهما، هذه العلاقة العذبة، التي لم تدم سوى لثلاث سنوات بين هذين الأخوين المُبدعين الملعونين، انتهت للأسف بموت بو بطريقة غامضة عام 1850م، عن عمر يناهز الأربعين عاما، هذا الموت/ الصدمة، الذي حال دون تحقيق حلم بودلير باللقاء، وأثر في نفسيته كثيرا، وجعله يقرر تكريس حياته لترجمة أعمال بو، الذي رثاه قائلا:

"عندما أقارن اليوم الفكرة الخاطئة التي شكلتها مُخيلتي عن حياته كرجل غني، سعيد، رجل نبيل عبقري ينشغل أحيانا بالأدب الذي اختاره من بين ألف مهنة تضمن حياة رائعة، مع إدجار الحقيقي، "إيدي"

المسكين.. يملأني هذا التناقض الساخر بين مُخيلتي وحقيقته بشفقة وحزن لا يمكن التغلب عليهما، إن بو في الحقيقة ضحية بلده، إن رذائل وبؤس أمريكا هي التي دفعته لهذا الموت/ الانتحار الرمزي المُعَدِّ سلفا".

بعد رحيل بو الغامض، حقق بودلير نجاحا كبيرا كمُترجم بارع بفضل مُختلف ترجمات بو التي أنجزها بحرفية، أمانة، شغف وحماسة لا تقل عن حماسته الواضحة في كتاباته الخاصة، كما حصل على إعجاب النقاد به كمُترجم، لأنه حسبهم كان "يُخْلِصُ للنص المصدر، ويمنحه روحا جديدة في نفس الوقت، إن حكايات بو تُرجمت بدقة أسلوبية وإخلاص لفكره، مما يجعلها تتمتع بكل كمال النصوص الأصلية".

على مدى سنين، ازداد تأثر بودلير بمدرسة بو، واكتسب مثله ذوقا غريبا، غامضا، يجعله ينجذب لكل ما هو خيالي، وفانتازي، ولعل هذا التأثر جلي في "أزهار الشر" وكذا كتاب "سأم باريس"، حيث تذكرنا بعض نصوصه الفانتازية، بمدرسة بو الإبداعية، الثائرة على المألوف، لقد عَلَّقَ بودلير خلال تأليفه كتابه "سأم باريس": "هناك بعض النصوص الشعرية والقصص القصيرة التي أكتبها، كنت قد فكرت فيها مُنذ زمن، لكنها كانت غامضة ومشوشة ومُرتبة بشكل سيء، غير أن بو كان يعرف كيف يقوم بتجميع أجزائها وكتابتها بطريقة جيدة حد الكمال، لقد وجدتُ كاتبا أثار بداخلي شغفا وتفانيا مدى الحياة".

خاتمة:

عاش بودلير حياة صعبة، قاسية، تعرض لسوء الفهم من مُعاصريه، ولم يتمكن من تحقيق أحلامه الأدبية خلال حياته القصيرة، بعد رحيل صديقه ومثيله الكاتب إدجار ألان بو، انعزل أكثر، وانشغل بالترجمة بلا هوادة، وكذا بالانكباب على مسودة ديوانه "أزهار الشر"، وبعد المُحاكمة لم يكتب سوى نصوص وأشعار مُتفرقة، مقالات نقدية نشرها هنا وهناك، كما أنه لم يتمكن من نشر "سأم باريس"، فاكتفى بنشر دراسته/ ترجمته: الجنات الاصطناعية، وكذا ديوانه الصغير: "الحطام" الذي أصدره في بلجيكا، وبدوره، كان قد استحال حطاما، بسبب سوء حالته النفسية مُنذ منع أزهار الشر، تأثيرات إدمانه، ومُضاعفات إصابته بمرض الزهري جراء حياته الجنسية الحافلة، وسنة 1866م، خلال إقامته في منفاه الاختياري ببلجيكا، أصيب بنوبة تسببت له في الشلل، ليعود إلى فرنسا ويرحل بين يدي أمه ويذهب بعيدا عن هذا العالم القاتل الذي عذبه بضراوة كإنسان وكمُبدع، يوم 31 أغسطس من عام 1867م بباريس، وهو لا يتجاوز السادسة والأربعين من عمره.

بعد مرور ما يقارب قرنا على رحيله، حظي بودلير أخيرا بالفهم والتقدير اللذين يستحقهما، وصار أهم شاعر فرنسي، بل تُرجمت أعماله إلى عدة لغات، ليغدو شاعرا عالميا له جمهور كبير في كل الأصقاع، وصاحب الديوان الأكثر تأثيرا في قائمة أهم مئة كتاب في التاريخ، واليوم، إننا نعود بلا توقف إلى كتابات هذا العبقري الرجيم، لنفهم العالم، وأنفسنا، إنه صاحب إرث أدبي لا يشيخ، مُؤسس الحداثة الشعرية، قصيدة النثر بمفهومها الشَّكْلاَنِي والموضوعاتي المُعاصر، والانطباعية في الشعر، باختصار، إن بودلير، قطرس الأدب الفرنسي، هو من عَلَّمَ الأجيال التي تلته من الأدباء كيفية جعل النصوص الإبداعية خالدة وأبدية.



أدب

كُن عاقِلاً أيُّها الألَم!



مريم جنجلو

لبنان

نَيسان/ إبريل، شهر الربيع، وَشهر جِراح شارل بودلير الذي ماتَ وَهِيَ بَعدُ لَم تندَمِل!

لقد أسكَنَ شارل بودلير ربيعَهُ الشِّعريّ في مملكةً نائية عن كل من عاصَروه، سوَّرَها بِأزهار بتلاتُها مُسَنَّنة بالشعور الخالص، مُشكّلاً علامة فارقة في تاريخ الشعر الأوروبي، كَيف لا؟ وَقد حقّقَ الغاية القصوى من الفنّ، وَهيَ نَكأ الجمال من قلب البشاعة التي فرضَتها قيودُ زمَنِهِ. تماماً مثلَ ولادةٍ قيصرية لِغزالٍ بريّ، مِشرَطُها غصنٌ ناتئ من كَتفِ شجرة تطلّ على مقبرة.

ربما تُعزى فرادةُ بودلير الشعرية إلى كَونِها وليدةَ نبرةٍ صارمة وَبصيرةٍ عظيمة النفاذ. لَيسَ لدَيها الكثير لِتَقولَه غيرَ أنّها ترى بِعَين الروح المُتألّمة الناقمة، وَهيَ في الأغلب الأعمّ عَينُ المُبدع الذي يتجوّل داخلَ ذاتِه وواقعِهِ بخطوات طفلٍ تعلّم المَشيَ لِلتوّ، لا يقيمُ للمخاطر حساباً، وكلُّ همه استشعارُ هسيس الهواء الدائر حَولَ قدَمَيهِ اليانِعتَين للمرات الأولى.

رغم قلة نتاجه الشعري إلا أنّ بودلير برع في توظيفِ غموضِهِ وَحدّة لغَتّهُ في استنباط مُصطلحات صُوَر شعريةٍ من واقعٍ جاف لم يرحَمُ الإنسان أولاً ليرحَمَ رهافة الشاعر. وَلأنّه كانَ يَشي بالحُزن السريّ وَالألم الشامخ مراراً، فإنّ شِعرَ شارل بودلير اكتسى، بالضرورة، بصبغةٍ فلسفية نَحتَتها تجاربُ الشاعر الشخصية والمصاعب التي عاناها مُنذ نعومة أظفارِه، وَمنها فقدُهُ لِوالِدهِ وَهو بعد طفل لم يتخطَّ السادسة من العُمر، وَبالطبع إدانتُهُ بتهمة الخروج على الآداب العامة عقب إصدارِهِ ديوانه الشعريّ الأشهر "أزهار الشر" الذي ارتأى سانت بوف حيازته شيئا من جمالية الأسلوب الباروكي، فيما صُنِّفَ آنذاك ضمنَ النتاجات المُخِلَّة بالتعاليم الدينية والأخلاقية.

كثيراً ما تستوقفني مقولَتُهُ الشهيرة: "لا تحتقروا حساسية أحد، فحساسية كل منا عبقريته"، وَلربما أكاد أجزم أنه نطق بها في لحظة استرجاع لذكرى بنوّةٍ لم تشبع من أبوَّتِها. بالنسبة لي كقارئة أرى هذه المقولة مُنطبقة تماماً على بودلير، كيفَ لا؟ وَهوَ الذي

وجّهَ قصائدَهُ عجلاتِ وَقتٍ صنعت ساعَةَ زمانٍ ركّبَها بؤسُهُ الخاصّ بهِ وحدَه، حملَهُ معهُ من طفولته السحيقة.

إذا ما كان مِن شعورٍ أضرَمَ وَأزكى لغة بودلير الشعرية فَهوَ الألم. الألم من كل ما اشتاقَه وَتمنّاهُ وَلَم يَكُن سِوى في رأسِه، وَمع هذا فلا تخفى على أحدٍ براعته في تفسير قلقه الوجودي بأسلوبٍ أدبي حدثيّ، مُستعيضاً بالإبداع الفنيّ ضعفه الإنسانيّ في تجرُّع مرارة الوجود. حيث تصوير شعريّ مشهدي واحد يصوغه بودلير في عزّ نوبات حنقه، بمقدوره أن يَسريَ في عقلِ قارئهِ مثل المُخَدِّر، بل وَأكثر، فالشاعر الذي يقتحِمُ بخيالِهِ عزلَة القارئ، يمنحه في الوقت عينِهِ استرسالاً مُبَطَّناً وَمُحاكاةً تشبك انطباعاتِ كليهما الشخصية كإنسانَين معاً وَعلى حدة، لحظة تجاذبهما نزعةً شعوريةً واحدة.

عن السباحة في لجة الألم بِصَدرٍ مفتوح وَرأس عالٍ وَقَدَمين نحيلَتَين لكن قاسِيَتَين مثل قصبتَي ناي، يقول: "على المرء أن يكون مُنتشياً على الدوام تلك هي الخلاصة، بل والحقيقة الوحيدة كي لا تشعر بثقل الزمن الذي سيكسر كتفك ويحنيك بلا رحمة، عليك أن تسكر بلا هوادة، اسكَر، بالخمر، بالشعر، اسكَر بما تهوى، ولكن اسكَر بلا هوادة.

في جُمَلٍ مُقتَضبَة، لخّصَ بودلير شخصية الشاعر، لقد تعلَم الكثير من التجربة التأصيلية في كتابة الشعر، تلك الكتابة التي تنبع من ثقبٍ شخصانيّ بحت لم تُفلِح السنوات في رَدمِ صَفيرِ أنينِه في سريرَته، إذ أنه ما من مناص حضور الوضوح المُسبَق للأبعاد الاجتماعية في جلّ ما كتبه بودلير، هذه الأبعاد التي جعلت مِن وعي بودلير بوحدته المُوحِشة أكثر قتامةً. وَمن هنا نشب تضادٌّ نادِر وَمُختلف في ماهية رؤيته للأشياء، وَفي تركيبة فلسفته الجمالية، حيث يقول في "اليوميات": "لقد عثرت على تعريف الجميل- الجميل عندي- إنه شيءٌ ما مُتأجج وحزين، شيء ما غير مُحدد، يفسح المجال للتخمين. وسأعمد، إذا ما شئتم، إلى تطبيق أفكاري على شكل ملموس، وليكن على سبيل المثال الشيء الأكثر جدارة بالاهتمام في المُجتمع، وجه امرأة. إنّ الوجه الفاتن والجميل، أعني وجه المرأة، يجعلنا نحلم بالنشوة والحُزن في الوقت نفسه، ولكن من دون تمييز. إنه يحتمل فكرة الحنين والإنهاك وحتى الاكتفاء، وفي الوقت نفسه، الفكرة المُضادة، أعني حيوية مُتأججة ورغبة في الحياة، مع مرارة مُنحسرة وكأنها قادمة من الحرمان أو اليأس. الغموض والندم أيضاً هما من مُميزات الجميل".

يستوقِفُنا هنا فنان وَإنسان مُختلف، يرى الأشياء من منظور تشريحي، يَلوكُ الانطباعات وَالأحاسيس وَالمُشاهدات بِعَينٍ فاحِصة وَحساسية فائقة، وَتفانٍ يَصلُ إلى حدّ القداسةِ في تبجيل السلبيّ واستخراج الحكمة مِنه بأناةٍ وَصَبرٍ، تماماً كَنحّاتٍ رأى نفسَهُ أمام جَبَلٍ مِنَ الشَّوك وَعَلَيهِ أن يصنَعَ منهُ عملاً فنياً بِيَدَين دامِيَتَين.

تراكيبه الصورية واللغوية غير العادية، هيَ بمثابة سلالِم تقودُ القارئ، حتماً، نحوَ شعورٍ ما في دفينٍ في ذاتِه. لقد تمكّن بودلير بِحَزمٍ فُروسيّ مِنَ اقتحامِ حِصنِ الخَوفِ مِن الألم وَالوصول إلى قَلعَتِهِ العالِيَةِ مُؤسِّساً لِضفةٍ آمِنَةٍ يَطَؤها قارِئُهُ مَذهولاً وَهوَ يستشعر تحديقَ بودلير الخاطِفَ في العناصِر، وَوقوفَهُ مُطَوَّلاً عِندَ الشعور، في حِوارٍ عالي الحساسيةِ وَطفوليّ الاستكشاف وَالتساؤل.

إذا ما كان الأمر قد وصلَ إلى اتهامِ بودلير بالجنونِ، فإنّ هذا الجنون بِعَينِهِ هوَ صنيعة عبقريةٍ لغوية وَإنسانية لم تَكُن لِتتّسِعَ لها جوارِحُ رجلٍ واحِد إلا إذا كان شارل بودلير، الإنسان الهائل الناضح بالتَّوق إلى العدل وَالحُبّ مِثل شلّالٍ لا يهمُّهُ أن يَنتهي صريعاً عِند صخرة، كل همّه فقط أن يتدفّق.

شارل بودلير مع أزهار الشر، Illustration من المجلة الفرنسية Panthéon Nadar، القرن ال19

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



أدب

بودلير والجمال، والحب، والعاهرات، والحداثة



مناش فراق بهاتاشارجي/ الهند



ترجمه عن الإنجليزية:
د. مُصطفى سنون
المغرب.

الجمال عند "بودلير" رعب، والرعب جمال. لا يهم منبع ومصدر هذا الجمال. الجمال هو ما يفعله الجمال ولا شيء بمقدوره أن ينقذنا من قوته الافتراسية.

يخلص الفيلولوجي "إيريش أورباخ" في مقاله الاحتفائي بشارل بودلير "الكرامة الجمالية لأزهار الشر " إلى مُلاحظة مُتميزة عندما يعتمد العنوان "رعب أزهار الشر"؛ إذ يفصح "أورباخ" عن موقف دفاعي حيال بعض النقاد الذين رفضوا الكتاب بشكل صارم. باستثناء البعض، توصل نفر قليل منهم إلى فهم للكتاب أفضل من عدد كبير من المُعاصرين والمُعجبين اللاحقين. يُفهم تعبير الرعب من طرف الذين يؤمنون بوجوده- رغم الاعتراض عليه- أفضل ممن لا يفصح عن أي شيء عدا الانتشاء بالمكاسب الفنية.

يحدث الإحساس بالقوة المُظلمة الكامنة في شعر بودلير من خلال "أزهار الشر"- نشرت أول مرة سنة 1857م- بشكل أفضل عندما يكون الأمر مُزعجا وصعب المنال، وليس عندما يكون أكثر استساغة بالتقدير والتقييم الجماليين.

يكتب بودلير في قصيدة "نشيد إلى الجمال":

"هل أتيت من السماء القصية أم خرجت من الهاوية؟
ماذا يهم، سواء كنت قادما من السماء أو من الجحيم؟
أيها الجمال، أيها الوحش الضخم المُفزع الساذج!"

الجمال عند بودلير رعب، والرعب جمال. لا يهم منبع ومصدر الجمال. الجمال هو ما يفعله الجمال ولا شيء بمقدوره أن ينقذنا من قوته الافتراسية.

ويردف بودلير في قصيدة "نساء ملعونات ديلفين وهيبولبت" قائلا:

"أترانا اقترفنا إذن فعلا غريبا؟
اشرحي لي، لو استطعتِ، اضطرابي وهلعي
فأنا أرتجف خوفا حين تنادينني: "يا ملاكي!"
ومع ذلك أحس بشفتيّ مُنجذبتين إليك."

فما الداعي إلى تردد امرأة في الاعتراف بحبها لامرأة أخرى والتعبير لها عن هذا الحُب؟ ولماذا تتساءل

حول ما إذا كان هناك شيئا "غريبا" في رغبتها؟ وما سبب اضطرابها وهلعها؟

يُعتبر بودلير زعيم الشهوانية المُعارض لكل ما هو شهواني. إذ أنه يدين المُتعة واللذة، وينغمس فيهما بكل ما أوتي من قوة كما لم يفعل أحد قبله أو بعده باستثناء "أرثر رامبو" في مُناسبات نادرة.

يحتفل بودلير عبر سرور ماكر بالحب السحاقي، حتى إنه سافر إلى اليونان حيث يوجد مكان يرمز اسمه إلى هذا النشاط الجنسي، هذا المكان هو جزيرة "ليسبوس"، ليصبح هذا الأخير يحيل مجازا على الحب السحاقي. ويذكر في قصيدة "ليسبوس":

"اتركي أفلاطون المُسن المُتزمت يَعقد حاجبيه

فمِن فائض القُبلات تستخلصين عفوكِ"

تتحدى فكرة الجمال عند بودلير الجمال الأفلاطوني كفكرة خالصة، فالجمال ليس بفكرة خالصة، بل إنها فكرة شُكِّلت جسدا، وإن هذا الأخير أعمى إلى حد الإفراط. وقد كتب بودلير مقالا حول "غوتييه" يقول فيه: إن الاتحاد بين الجمال والحقيقة والفضيلة ابتكار خلقه العبث الفلسفي الحديث"، فهو يناقض أيضا في هذا الحُكم أفلاطون. فليس الجمال بالقوة المُتناغمة، بل إنه يطرح التوقعات الأخلاقية جانبا. حيث يقول بودلير في القصيدة ذاتها:

" والحب سيسخر من الجميع ومن الجحيم! ماذا تريد منا قوانين الصواب والخطأ؟"

هنا، ليس هذا الحُب رفضا للحُب الأفلاطوني فقط أو تعارضا معه، بل يعتبر أيضا انتهاكا لفكرة الفضيلة والذنب في الدين المسيحي، وينطبق الأمر ذاته على القانون الأخلاقي. فالحُب ببساطة لا يقبل إملاءات المثالية ولا يحتاج للقانون، لأنه تجاوز، أو في تجاوز لكل ما يحدد القيمة، وإنه أمر خطير جدا وأحمق أن يتم قياس الحُب بمعيار القِيَم و"أحكام القيمة".

إذا ما كان للحب قيمة، فهي موجودة فقط فيما تفقده من نشوة في أوج سموها وعمقها وأيضا في لحظة اليأس. تجعل سُخرية الحُب الحكم سخيفا إلى حد الحقارة، وتطرح جماليات الحب عند بودلير الأسئلة حول معايير الحُكم المُعتمدة في فهم أو

رسم مصاحب لأول طبعة من أزهار الشر

إساءة فهم شدتنا، فكيف السبيل إلى الحُكم على الجنون (جنون الحب)؟ وكيف السبيل إلى الحُكم على ميزة دائمة التجاوز للذي يصدر الحُكم عليها ؟ من يستطيع الجلوس في حضرة حُكم الحب؟

إن الفكرة الرئيسية التي تتكرر في عمل بودلير "أزهار الشر" هي أن الحُب هو قوة التجاوز التي لا يمكن ترويضها وإشباعها ولو بالحب ذاته، فمن غير المُمكن -بعد كل الحماقات المُذهلة المُرتكَبة - الفرار من الإحساس "بالسأم" في الحُب، حيث إن "العين مُحملة بدمعة لا إرادية - بغية البكاء" مثلما يصف للقارئ في إهداء "أزهار الشر".

ويبسط بودلير التطور الطبيعي للسأم في قصيدة "العدو":

" لم يكن شبابي سوى عاصفة مُعتمة

تعبرها هنا وهناك شموس ساطعة

لكن الرعد والمطر تسببا في أضرار جسيمة

بحيث لم يتبق في حديقتي سوى

القليل من الفواكه الأرجوانية.."

إن الرغبة تؤدي إلى الاستنزاف، والرغبة عدوة نفسها، بل تشبه الرغبة تلك الأفعى التي تعض ذيلها.

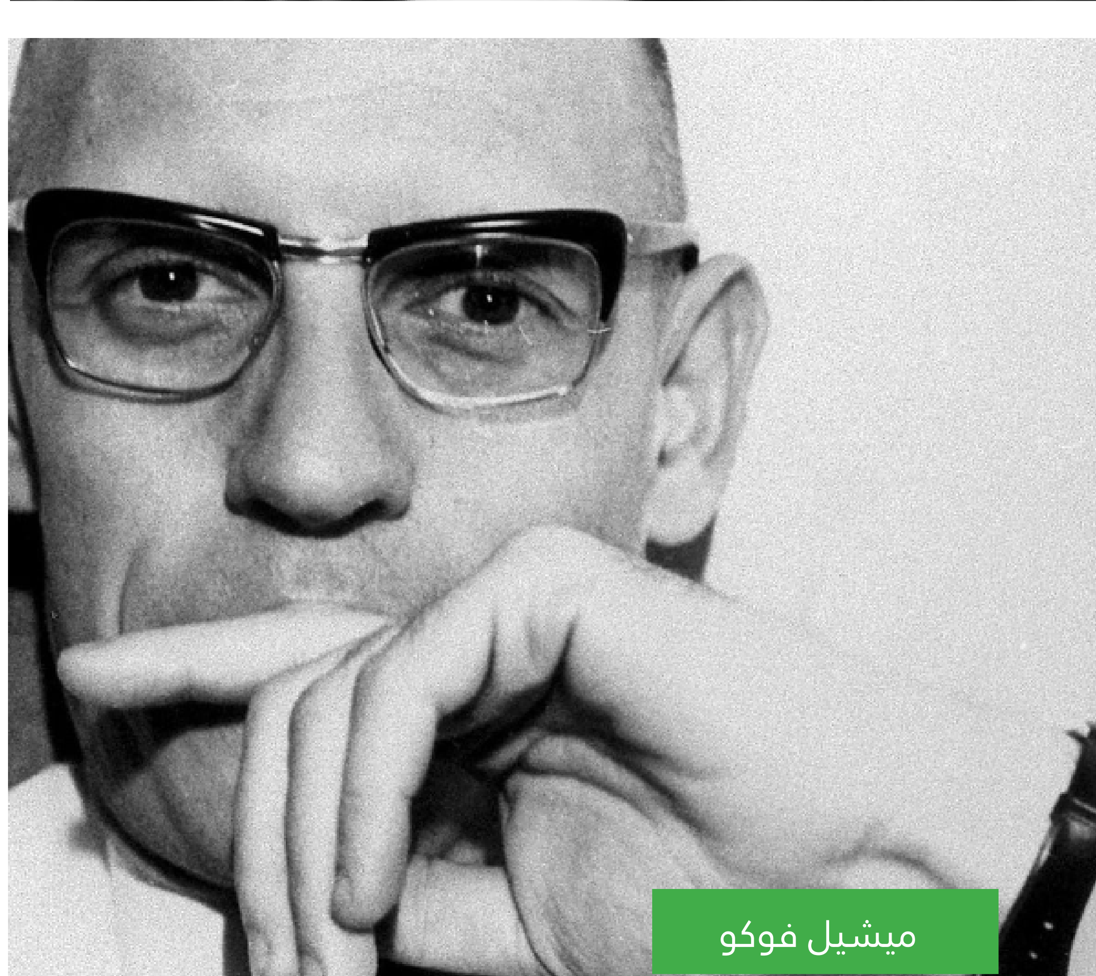
يعرض "والتر بنجامين" في مقالات حول بودلير- مكونة من ثلاثة أجزاء- سلسلة من الخروقات النقدية تحت عنوان "شاعر غنائي في أوج الحقبة الرأسمالية"، ويُبرز بعدسته عند تحليل قصائد بودلير عبر حضور العاهرة أن هويتها اقتصادية في الأساس، إذ يختزل مكانتها في قيمة تبادلية. إن فهم وضع العاهرة من خلال مهنتها وعبر طبيعة إنتاجيتها يعتبر قراءة غير مُنتجة لحالة العاهرة، ويغفل في ذلك العلاقة المُعقدة بين العمل الجنسي والمذهب الذاتي. ثمة مُشكل آخر يحضر عند النقاد بجانب الأحكام المُسبقة يماثل ما فعله بنجامين حين تركيزه على وضع العاهرة الطبقي فقط.

يعطي المثال على هذه المسألة بكتاب

"كودار": "تعيش حياتها" 1962م، من خلال شخصية "نانا". يساير "كودار" ما ذكرته "سوزان سونتاغ" في مُراجعتها المعروفة عندما يرى أن الدعارة باعتبارها الاستعارة الأشد تطرفا في التمييز بين عناصر الحياة- وأرضية اختبار، والتحدي القاسي لدراسة ما هو ضروري وغير ضروري في الحياة. فقد "تم اختزال "نانا" بفعل قَوَّاديها، وليس من أي أحد آخر، إلى قيمة تبادلية. فليس من طرف "لويجي" الذي يقرأ لها في الجزء 12 بعضا من إبداعات إدجار آلان بو ، ولا الفيلسوف الذي تناقش معه "نانا" في الجزء 11 طبيعة اللغة. تعتقد سونتاغ أن العاهرة هي الاستعارة الأكثر تشددا في إعارة ذاتِ الفرد إلى الآخرين. "إنها الأخلاق وفقدان الأمل في الأخلاق".

تثير "سوزان بوك مورس" الانتباه إلى حقيقة بسطها بنجامين في كتابه "مشروع الأركاد" تتمثل في عمى الماركسيين حيال عمل العاهرات الجنسي، إذ يعتبر بنجامين قدرة اللذة لدى العاهرة مسألة "تخييلية". يعتبر هذا الأمر حُكما مُسبقا مُتحيزا إلى الموضوعية نحو تجربة ذاتية. وتقتبس بوك مورس قول بينجامين عند الإشارة إلى أنه "يمكن عَدُّ الدعارة "عملا" في الوقت الذي يصبح العمل دعارة"، كأن لا شيئ يميز العاهرة سوى القيمة التبادلية". لا يدري بنجامين أن البنية التي أنتجت قيمة عمل العاهرة أكثر تعقيدا من قيمة العامل. تولي عبارة "عاملة الجنس" الاهتمام إلى وضع العاهرة القانوني وتمنحها الأمن كذاتٍ لها حقوق، ولا تعطي في مُقابل ذلك القدر الكامل من الاعتبار لوضعها الوجودي. إن الجنس أكثر تعقيدا من العمل. ويدلي بنجامين بمُلاحظة نقدية في كتابه "المُنتزه المركزي" مفادها أ ن "بودلير لم يكتب قط قصيدة حول العاهرة من وجهة نظر العاهرة". يروم بنجامين إطلاق نداء استغاثة بصيغة المُتكلم الأول الذي هو العاهرة تعبيرا عن غضبها ضد التسليع عوض تسجيل نفسها في صف مُرتكبي الذنب، ويريد من العاهرة تأكيد نظريته الطبقية. يبدو هذا الوضع أكثر تدجينا من محاولة بودلير التدميرية حين

والتر بنيامين



ميشيل فوكو

رسمه الجوانب المُظلمة من حياة المدينة عبر حالة العاهرة. فلا تُصور هذه الأخيرة نفسها من طرف بودلير ضحية مهنتها: إنها عدو وسارق ضمن اقتصاد الفساد الشامل.
يتساءل بودلير عبر سخريته التدميرية الصارخة في كتاب "مُذكرات حميمية": "ما هو الفن؟ إنه الدعارة "فبينما "اختُزِلت" مزاعم الفن الحديث في الدعارة، تم "ترقية" الدعارة إلى فن. يعكس كلٌ من الفن والدعارة شبحا مزدوجا.
تزين الوسط الكئيب لشعر بودلير صور أخرى للتهميش مثل: المُتشردين، والمُحتالين، والنشالين، والمُقامرين، والقوادين، وحراس المواخير، وجامعي الخرق والنفايات والمتسولين، وتظهر أيضا هذه العبارات الطبقية عند نقاد آخرين على شاكلة ما قام به بنجامين، كالبروليتاريا سليلة البرواجوازية المقاومة للتغيير الاجتماعي.
عندما تورط بنجامين في فخ الصياغات المنطقية، حاد عن الفهم السليم للحمولة المأساوية والبطولية التي يمنحها بودلير للخصائص المحْتقرة في حياة التمدن.
يقول بودلير في "موت الفقراء": "إنه الموت الذي يواسي، وا أسفاه! ويجعلنا نحيا". يحيل هذا البيت على الأرجح إلى حالة الاقتصاد (المعنوي) أكثر من الدلالة على التحسر المُذل للمُضطهَد.
يُسقط هذا المعنى الساخر- أي راحة العيش قرب الموت- فكرة (البروجوازية/ النخبة) عن الحياة كاحتفال ضد الموت، فمن غير الصحيح قراءة بودلير من زاوية تقدمية ينحصر فيها النقد الأدبي كليا على الغموض المُفترض في الفنان نحو ذاته ونحو الموقع الطبقي لذاته الشعرية.
أنتقل بعد هذا كله إلى قصيدة بودلير الشهيرة "مُراسلات"؛ لما تزخر به من ثراء استعاري، ولكونها تكشف الطريقة التي يرى بها العالم. يقول في الأبيات الأربعة الأولى:
" الطبيعة معبد أعمدته الحية
تسمح أحيانا لبعض الكلمات المُلتبسة بالمرور
والإنسان يعبر الطبيعة من خلال غابات من الرموز
وهي تراقبه بنظراتها المألوفة."
يرتبط شيء ما بشيء آخر عند بودلير، لكن ليس بطريقة دياليكتيكية، بل يحدث ذلك عبر علاقة قديمة وحديثة تُحاكي الطبيعة.
إن غابة الرموز ليست مُجرد شبكة من الموضوعات العمياء، بل هي أشياء ترمق إليك بنظرها. نحن مُحاطون بالرموز ومتورطون فيها، والشعر استعادة لهذه الرموز. ينسج بنجامين في مقاله الأخير "حول بعض الأفكار الأساسية لبودلير" العلاقة بين فكرة التراسل وفكرة "مارسيل بروست": "الذاكرة اللاإرادية"، حيث يتم فيها إثارة الذكرى نحو تلاقي مُفاجئ مع شيء (من خلال البصر، والشم، واللمس، والسمع) التي تحملك نحو الماضي.
يأخذنا هذا الأمر قريبا من جوهر الكيفية التي يصف بها بودلير تجربة الحداثة في "رسام الحياة الحديثة" حيث يعتبرها ذلك الشيء "العابر، والزائل، والمُحتمل"، وعلى النقيض، تبقى هذه اللحظات الوقتية لمحات أبدية.
يقرأ "ميشيل فوكو" في المقال "ما هو التنوير ؟" وصف بودلير للحداثة على أنه "الموقف الذي يسعف في فهم المظهر البطولي للفترة الراهنة." ليست الحداثة بالنسبة لبودلير إدراكا للزمن العابر فقط، بل هي الرغبة والقدرة على نحت وخلق موضوع للجمال (أو الفن) يتجاوزها. وفي معنى آخر، يعتقد "فوكو" أن موقف بودلير تجاه الحداثة يتمثل في كشف حقيقتها و وجهها المُعاكس والمُتخفي عن الإدراك العام.
سواء أكان رساما أم شاعرا أم تائها يسكن الرصيف على هامش حياة المدينة، تمثل الحداثة بالنسبة لهؤلاء القدرة على استخراج ما هو قيم من لحظة التلاقي بالعالم الذي يعيشون فيه. إن الحداثة شيء ملموس و زائل؛ لذا يتوجب علينا تعلم العيش في كنف هذا التناقض. فأن تكون حداثيا يعني ترك بصمتك البطولية ضدا على الزمن الدائم الاختفاء.

أيريش أورباخ

***

*الترجمة العربية للأبيات الشعرية الواردة في النص، مأخوذة من النص الكامل لديوان أزهار الشر، ترجمة سلمى الغزاوي، دار اكتب، ط 1 2020م



أدب

رواية النبوءة ونبوءةُ الرواية: قراءة نقدية في رواية "قبل النهاية بقليل"



أ.د. إبراهيم مصطفى الحمد

العراق

توطئة:

يسعى الكاتب الجديد إلى ابتكار وسائله الخاصة، بحثا عن ميزة تميزه في كتابة رواية تمنحه تأشيرة الدخول إلى عالم الشهرة، ليصنع أسطورته الخاصة، كما يقول الروائي البرازيلي "باولو كويلو"؛ لذلك يمكن عَد الرواية ميدانا خصبا للتجريب والابتكار، وهذا ما يجعلها عصية على التقنين والتعريف، وهو أيضا ما نجده في رواية "قبل النهاية بقليل" لسلمى الغزاوي، الروائية والشاعرة والمُترجمة التي حفرت اسمها في وقت قليل في أرض الإبداع، ولمعت في سمائه بفروسية نادرة.

تُعَدُّ رواية "قبل النهاية بقليل" رواية تنبؤية بامتياز، أي أنها عمل سردي استباقي يستشرف المُستقبل الذي يتمظهر فيها سوداويا وقاتما حد الاختناق، لكنه في النهاية ينفتح على حياة جديدة تنقشع عنها غمامة اليأس، لتشرق شمس الأمل على حياة واعدة، وربما كان اختيار اسم "نوح" للشخصية المحورية التي تبدأ بها الرواية وتنتهي أيضا، بقصدية عالية، إشارة مُهمة إلى بداية النهاية، ونهاية البداية كما تؤسس لذلك مقولات النص ووقائعه السردية المُكتظة بالألم والموت، والدمار والتشتت، والضياع والانهيار لكل مظاهر الحياة، وكل ذلك يسببه الإنسان لنفسه، أو هكذا تريد أن تقول الرواية، فيتصل إيحاء هذا الاسم تناصّيا بشخصية النبي "نوح"، وبنائه السفينة من أجل الخلاص، وما واكب ذلك من إحساس بالنهاية، ثم عودة الحياة إلى طبيعتها وبداية حياة جديدة على الأرض.

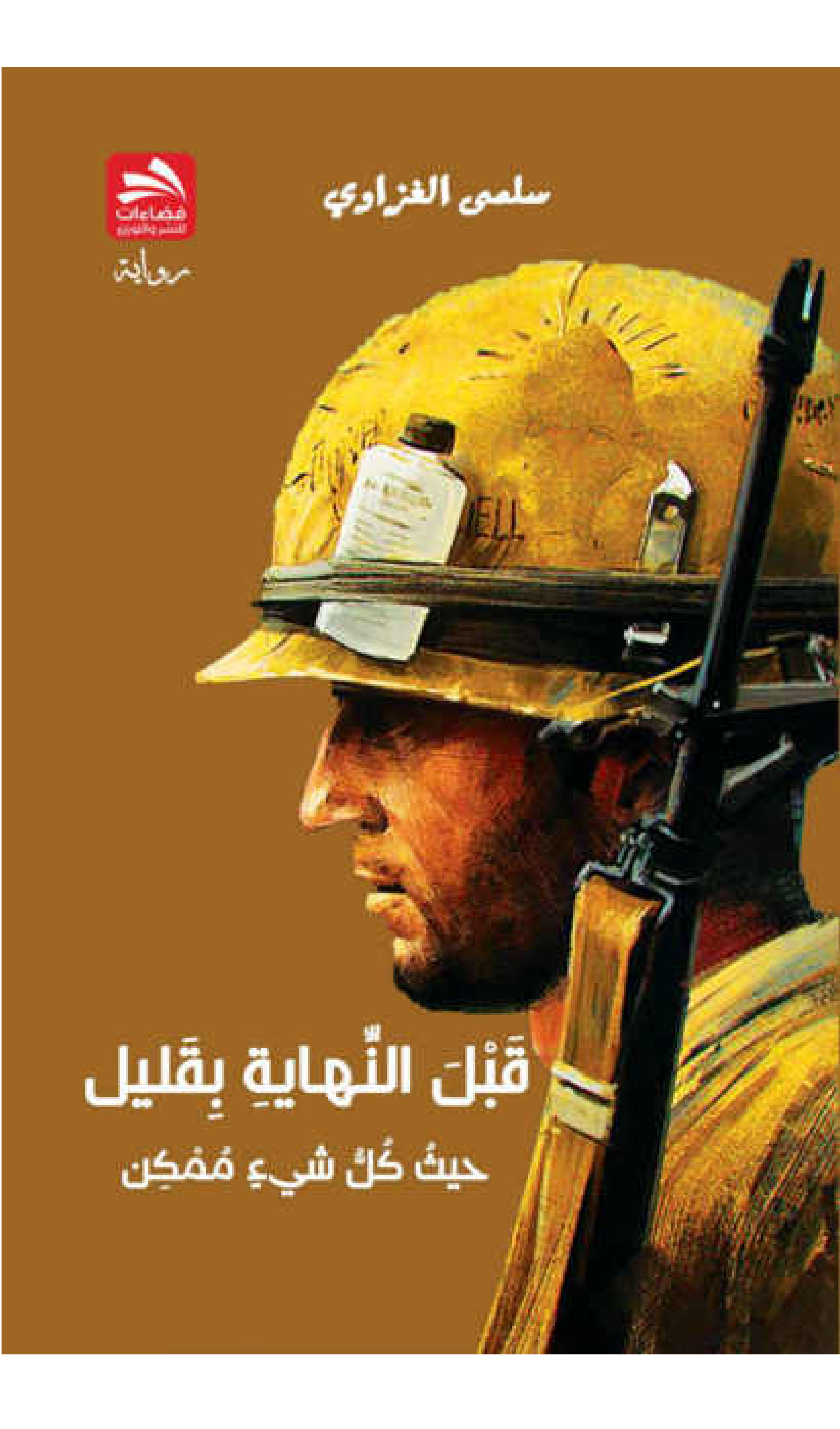
ثيمة الرواية:

تعلمنا هذه الرواية حكمةً مُهمة ومتداولة كثيرا، وهي "إننا من نصنع طغاتنا بأيدينا"؛ فالجندي المهزوم "قيصر" الذي أفلت من براثن الموت بأعجوبة، حين عودته من الحرب الخاسرة إلى مدينته بعكّاز وساقٍ معطوبة عطبا دائما، يُفاجأ بأن والديه قُتلا بانهيارٍ منزلهما؛ إثر زلزال شديد مُدمر ضرب البلاد، فيصبح

وحيدا شريدا لا مأوى له لولا "يعقوب" الذي يأويه ويعامله بحنان تعويضا عن ابنه المفقود، قيصر هذا يصبح طاغية وظالما ومُتجبرا عنيدا بعدما تتهيأ له الفرصة إثر كذبةٍ عن حلم يرويه ليعقوب، فيسميه الأخير "المُخَلِّص" أو "المُختار"، وهو ما يفتح له بابا للإمارة ويتخذ من القلعة القديمة المتروكة " قلعة نوكتورنوم" ملجأ، ويتبنى فيها شعارا كاذبا ومفتوحا على أكثر من تأويل: "هنا كل شيء ممكن" يغري به الناس، فيلجأ إليه طيف واسع ومنوع من مُختلف المُدن المُدمرة، وهم ينشدون الخلاص من العذاب والبحث عن نهاية أفضل؛ لأنهم تيقنوا أنهم ماضون إلى نهاية الحياة والعالم، ثم يتحول ملاذهم الآمن "القلعة" إلى مكان للموت والعذاب والقهر والاغتصاب على يد المُخلص قيصر نفسه، إلى أن تنتهي الرواية بقتل قيصر بعد أن ضاق سُكان القلعة ذرعا بأعماله الإجرامية واستهتاره بالجميع، ويتزامن قتل قيصر مع انفراج وجودي كوني، إذ تشرق الشمس على الأرض، بعد غياب طويل ويأس من عودة ذلك الإشراق.
ترسم الرواية عالما فقد بوصلته، وصار مُجرد خرائب ومُدن مُدمرة إثر الحروب الطاحنة التي تشنها دول على دول أخرى وتتمكن منها، فتنطمس معالم الحياة والحضارة، ويصبح الإنترنت ذكرى لا وجود لها وتُفْقَدُ مصادر الطاقة الكهربائية، والأدهى من كل ذلك أن الشمس تصبح ماضيا؛ ويكتنف العالم ظلام دامس.

بوليفونية الرواية وسينمائية السرد:

إن التقطيع السردي الذي قامت عليه الرواية، يعتمد المُونتاج وتوزيع المَشاهد السردية، ذات البُعد السينمائي، وهذا يمنح الرواية أبعادا تأويلية ويبعدها عن التنميط والتقليد، مما يعطي انطباعا بأن الرواية تعمل في منطقة التجريب، وتبتكر أسلوبيتها الخاصة، إذ يقول ميخائيل باختين: "إن الرواية مُتعددة الأصوات، مُتعددة اللغات، مُتعددة الأساليب، وإن أسلوبها تجميع لأساليب عديدة"، وهذا يسحبنا إلى معنى آخر وهو أن رواية "قبل النهاية بقليل" رواية مُتعددة الأصوات "بوليفونية"؛ فكل مقطع سردي يمثله صوت سردي يحكي



القصة من وجهة نظره، وبأسلوبه ولغته التي تتباين مع وجهات النظر والأصوات الأخرى، وإن كانت تلتقي معها في خيوط السرد أو خيوط القصة الأصلية، إذ أحيانا ما يتكرر الحديث عن نفس الحدث من خلال هذه الأصوات، مثلما نجد ذلك عند شخصية نوح، وناردين، وقيصر، ويعقوب، وهي الشخصيات الرئيسة في الرواية، إذ تتناوب هذه الأصوات على تسلّم دفة السرد، ونشاهد حركة الأحداث من على ألسنتهم، أو من خلال ما يسردونه لنا من أحداث عبر اللغة المكتوبة، وهي تذكّرنا حتما برواية "اسمي أحمر" لأورهان باموق، مع أن الرواية الأخيرة وضعت الكلام على ألسنة الحيوانات والجمادات فضلا عن الشخصيات الإنسانية.

الرواية والمعنى:

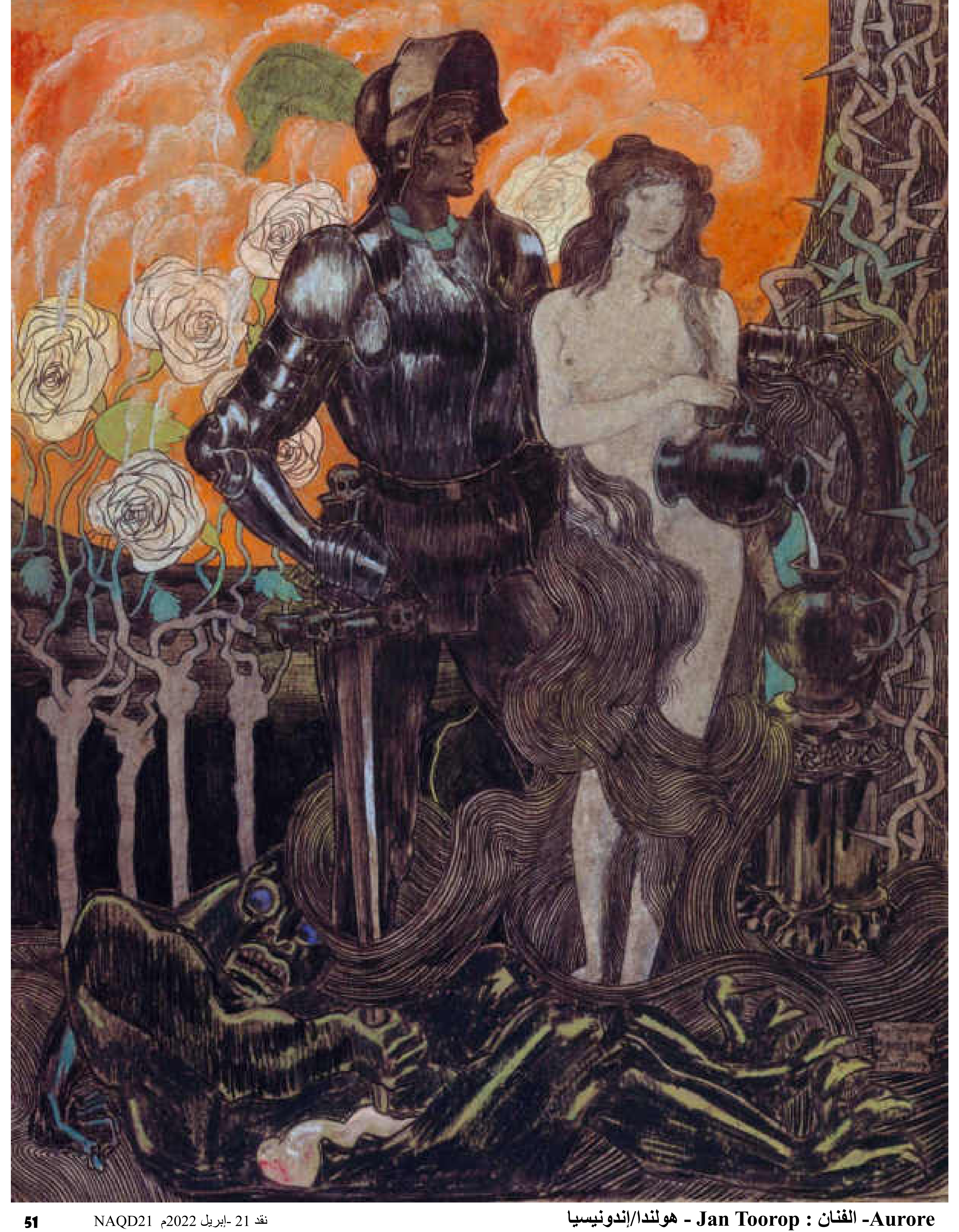
تقدم رواية "قبل النهاية بقليل" لسلمى الغزاوي رسائل مُتعددة، عبر أسلوب سردي شيق، ورسم مُذهل للشخصيات والأحداث، في فضاء سردي صاخب يعج بالأسئلة، وينبض حيوية ونُدرة، مُنتميا إلى عالم المُتَخَيَّل من ناحية، ومن ناحية أخرى يشير إلى مظاهر نجدها في الواقع، ومن هذه الرسائل ما ذكرناه آنفا من "أننا نصنع طغاتنا بأيدينا"، ومنها أن الحروب لا تنتج سوى الموت والدمار، وأن الإنسان هو مُجرد قاتل مُنذ قابيل الذي قتل أخاه هابيل، وما شخصية قيصر إلّا صورة للحاكم العربي الذي غالبا ما تنتجه الطبقة المسحوقة من المُجتمع، لكنه بعد أن يتبوّأ المنصب ينسى ماضيه، ويصبح طاغية وديكتاتورا، ويسلط جام غضبه على أبناء جلدته، فيقتل بدم بارد من يعارضه، ويدخل في تصوره أنه من أنقذ البلاد والعباد، ويصيبه الغرور والإحساس بالعظمة إلى أن يرى نفسه إلها يجب أن يعبده الجميع ولا يخالفونه حتى لو أخطأ، وهو ما صوَّرته لنا الكاتبة من خلال شخصية قيصر، بل يتحول قيصر هذا بعد موته، في نظر قسم من مُجتمع "ماسينيا" إلى أسطورة مُقدسة، ويعده البعض شهيدا، ويدّعي البعض أنه رآه يمشي قرب قلعة "نوكورنوم"، وأن روحه قد تجسدت في "إسكندر"، ذلك الفتى الذي عَيَّنَهُ مُستشارا له، وبعد قتله أسس إسكندر طائفة تدعى "بالقيصريين"، ومن رسائل الرواية أيضا أن الظلم مهما استشرى فلا بد أن ينجلي، وأن الحب والإرادة يصنعان المُعجزات، مثلما نرى عند شخصيتي "نوح وناردين"، اللذين يصمدان في وجه الظلم إلى أن ينتهي، ثم يتكلل حبهما بالزواج بعد انفراج الأزمة، كما نرى أيضا أن الثقافة مصدر مُهم من مصادر الطاقة الإيجابية، مثلما يتجسد ذلك في شخصية الصحفي المُثقف "نوح" أيضا.

أما شخصية "يعقوب"، التاجر الذي صَدَّقَ الحلم الكاذب "للقيصر" ودعمه ليكون القائد المُخلّص، فهو نفسه الذي قاد حركة التمرد على قيصر، وهذا يعني أن المال من المُمكن أن يقود إلى الخير أو إلى الشر إذا ما توفرت الظروف المُلائمة، وهذه رسالة أخرى تقدمها الرواية التي لم تترك شيئا إلّا وعَرَّجَتْ عليه بذكاء نادر؛ فشخصية "صوفيا" الثانوية، وهي عشيقة قيصر التي حملت منه وأنكر حملها منه، أنجبت بعد وفاة قيصر ولدا، تبنّاه يعقوب وسمّاه " آدم" تيمنا بابنه الذي فقده في الحرب الأوستيرية على ماسينيا، مما يعني أن هناك امتدادا لقيصر، وأن الحاكم الظالم لم ينته بموته، بل أنجب من يرثه يوما ليكون قيصرا ظالما آخر في مُجتمعاتنا العربية، وهي رسالة أخرى مُهمة كذلك.

لقد تركت الكاتبة مجالا واسعا للتأويل، وجاءتنا بأسماء مُدن وشخصيات تنتمي إلى عالم الخيال أكثر منها إلى الواقع، وللمُتلقي أن يسقط ما يراه مُناسبا على الشخصيات والأماكن مما يجده في عالمه، ويلمسه في مُجتمعه الموازي لعالم الرواية قيد الرصد.

إن رواية "قبل النهاية بقليل" عمل سردي خصب باشتغالاته السردية، ينم عن ثقافة واسعة تمتلكها الكاتبة، ومقدرة استثنائية في رسم الشخصيات والمشاهد السردية، ولا يمكن اختزال دراستها بهذه القراءة السريعة، فقد ضَمَّنَتْهَا الكاتبة مشاهد سوريالية، تنتمي إلى الواقعية السحرية، وخصوصا ما جاء على لسان "قيصر" لدى احتضاره، إذ يمر شريط حياته أمامه؛ فيصفه لنا بدقة لا متناهية، وضمن ذلك مرور الأموات به "أمه وأبوه وحبيبته لارا وضحاياه" وحديثهم إليه، أما تقنية الوصف فهي حاضرة بقوة، مثلما نجد ذلك في وصف دولة "ماسينيا" ومُدنها المُدمرة من جراء الحرب، ووصف أشلاء القتلى في الطرقات والأزقة الماسينية، ثم وصف قلعة نوكتورنوم وصفا كاميراتيا دقيقا لم تترك به شاردة ولا واردة وبأدق التفاصيل، كما وضعتنا الكاتبة على مدى المتن السردي للرواية في جو خانق مُعتم، نكاد نشم فيه رائحة الأجساد المُتفسخة، ونرى الدماء وهي تسيل من أعناق القتلى، ونتذوق الأطعمة الرخيصة لسُكان قلعة نوكتورنوم في مُقابل الأطعمة الفاخرة التي يتناولها قيصر ومُستشاروه، بل جعلتنا بأسلوبها المُميز نواصل القراءة كالمُسرنمين، ونبحث عن كل اكتشاف جديد بين أحداث الرواية وتحولاتها بلهفة وخوف وترقب وحذر.

إنها رواية تزخر بكل جماليات الاشتغال السردي، كُتبت بحِرفية قائمة على التجريب، واختطّت لنفسها طرائقها الخاصة في الكشف عن أحداثها وفق معمار ارتأت الكاتبة أن يكون مُغايرا، وأن تكون خارج السرب في تغريدها، إنها رواية تنبؤية استباقية، تستقرئ المُستقبل في ضوء معطيات الحاضر المتحول بسرعة جنونية سياسيا وبيئيا وبنيويا، في عالم لم يعد قادرا على التوازن والاستقرار في ظل التجاذبات الخطيرة والسعي إلى الاستحواذ والسيطرة، وسياسة القطب الواحد التي تنتهجها أمريكا في مُقابل الرفض والتمرد لدى دول أخرى، وما أشيع عن فايروس كورونا من أنه مُصنّع لإبادة البشر، إذ تتنبأ الكاتبة في روايتها بفايروس (x26)، وهي رواية/ إدانة للفعل الشائن الذي تمارسه بعض القوى من أجل أغراض اقتصادية وسياسية، مما يعني أن الإنسان، وهو قيمة عليا كما يفترض أن يكون، قد أصبح لا قيمة له، وفقدان قيمته لم يكن إلا من فعل يديه، حيث أصبح الإنسان يعمل ضد نفسه، بعدما أعماه الطمع والسعي إلى التفوق والسيطرة والنفوذ، مما يدعونا إلى لفت النظر إلى هذه الرواية، كونها تستحق الكثير من الدراسات النقدية.



Aurore- الفنان : Jan Toorop - هولندا/إندونيسيا
66×52.2 سم ، فحم أسود وباستيل ، رسم على ورق ، 1892م



أدب

"ضمير المتكلم" لفيصل الأحمر: رواية الشاشات الكبيرة



الطيب خالدي

الجزائر

1. تفكيك

" لا شيء خارج النص"
جاك ديريدا

إن الدور الأساس الذي تقوم به الروايات- قبل التحول إلى أفلام نُشاهدها على الشاشات الكبرى والصغرى، وإلى أفلام نشاهدها على شاشات القلب، في صمت واسترسال وتماهٍ- هو أنها ترتب فوضى شعورنا بالأشياء.
كثيرا ما نقرأ أو نشاهد أشياء نعرفها، وربما نعرفها أفضل ممن نقرأ له أو نشاهد عمله، لكن القدرة الكبيرة للنصوص على ترتيب تلك الفوضى تخلق معرفة خاصة ومُتميزة وخارجة عن كل إطار. معرفة خارج كل الأطر.
لهذا يصدق قول دريدا الشهير الذي حصر الوجود كله في النص. وعلينا أن نفهم النص بالمعنى الفلسفي؛ فالمَشاهد كلها نصوص في نهاية المطاف، والنص هو كل ما كان حاملا لمعنى. وقد صدق سعيد بنكراد في أحد كتبه حينما قال: إن وجه الإنسان أيضا نص؛ لأننا نقرأ حالته عليه، والجو في الخارج أيضا نص؛ لأننا نأخذ له ترتيبات مُعقدة.
"ضمير المتكلم" من هذا المُنطلق يصبح نصا بحجم العالم كله.
حكاية، أو خريطة سردية ابتدائية تنطلق من ست شخصيات تبحث عن مُؤلف- يعود التعبير للناقد العربي رامي أبو شهاب الذي قدم قراءة مُبكرة للنص- أو هي تبحث عن مؤلف يقوم بدور خاص بتوثيق حكاياتها التي كانت شاهدة عليها على وجه التحديد.
ست شخصيات هي شخصيات فنانة بشكل ما. شخصيات تريد حياة تتمحور حول الفن والجمال والرقي، لكنها تنتهي كلها- بما في ذلك المُؤلف المنشود الذي يُسمى في الرواية "الشيخ"؛ وهي تسمية ذات تبعات دلالية كثيرة ومُعقدة- إلى التحول إلى جزء من الأزمة

تتحرك داخل هذه الرواية هي شخصيات تستجيب لبروفايل فرانسوا تريفو: كلهم يشاهدون ويحللون فينتقدون. ولكن ثمة لعبة بديعة ترتكز على التموقع الخطابي الذي يسمح به ضمير المُتكلم في "ضمير المُتكلم" تجعلنا نستمع بمُتعة كبيرة إلى أولئك الأشخاص الذين غالبا ما ينتهون إلى كسب ثقتنا وتعاطفنا معهم، رغم كل ما يفعلونه. لنندمج في لعبة التفرج على ما يقوله ويفعله هؤلاء البسطاء؛ الذين هم ليسوا ببسطاء على الإطلاق.
يصبح كل واحد منهم ينظر ويشكل خلفية نقدية للحياة من الزاوية التي يرى أنه شاهد سلبي بلا حول ولا قوة فيها، والتي شيئا فشيئا- ومن خلال لعبة لصق القطع الكثيرة للرواية- نكتشف أن كل مُتكلم هو جزء مهم من رقعة المأساة التي تعاني منها شخصية أخرى.



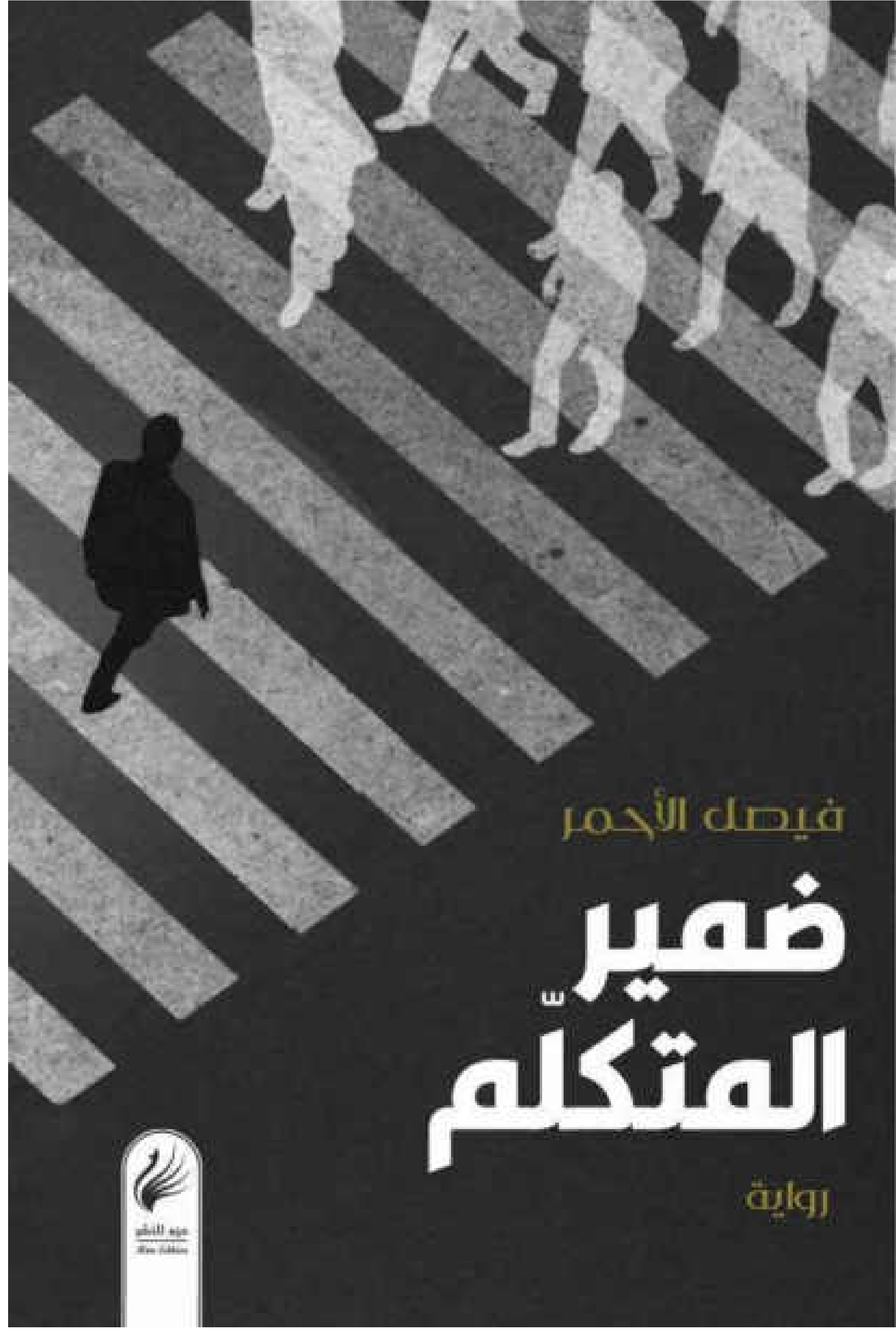
التاريخية للبلاد: بعضهم مُخبر عند الأمن، وبعضهم تاجر فاسد، بعضهم تأكله المسائل الأخلاقية؛ بسبب صمته المتواطئ مع شرور هو جزء من هندستها العميقة. ثم ذلك المارد الكبير الذي هو بحجم نص كامل: مارد الظرف الاجتماعي المُحيط بهؤلاء جميعا، الظرف الذي يجر الجميع إلى الاختيارات السيئة. إلى قبول مشروع الخراب.
يبدع النص في الحركة من فن التصوير إلى قتامة الصور، ومن الأغاني الحالمة للستينيات، أو لزمن منوّعات الديسكو في الثمانينيات، إلى الصمت المُرعب لزمن استفحال مُوسيقى الرصاص المليئة بالنشاز.
النص الذي لا يخرج عنه شيء في عُرف دريدا هو نص ربما ينتصر للسينما أكثر من انتصاره لأي شيء آخر؛ والسبب، كما قد يتبادر إلى الذهن، هو هيمنة السينما على الحياة العربية في مرحلة ما- المرحلة الحالمة لما بعد التحرر من الاستعمار؛ حيث كان الحلم غالبا، وكانت الرغبة في الفرجة غالبة على الرغبة في التذكر.

2. نقد

"الإنسان ناقد سينمائي بالفطرة، يشاهد ويلقي أحكاما" فرانسوا تريفو
في "ضمير المُتكلم" لفيصل الأحمر نقرأ ملحمة لبلاد كثيرة التفاصيل. البلاغة القديمة تكرر دوما بأن العالم جميل، فقط، حينما نزينه بالمجازات، وهذا النص يبرهن على عكس ذلك: العالم أجمل حينما ينزع مُمثلوه الماكياج عن وجوههم. في الرواية عرض مُفصل لأنماط من حياة الفنانين، يتقدم كواجهة بحجم الوطن العربي يمكننا أن نتفرج فيها على أنفسنا. ولكنها واجهة، إذا ما وقفنا أمامها، ابتلعتنا كما يحدث داخل الأفلام دائما. تبتلعنا لنصير نحن أيضا واجهات أو شاشات سينما يمكننا- ويمكن لغيرنا- أن نتفرج من خلالها على المأساة التي تحتاج أذنا موثوقة، ولسانا مُعذبا يتكلم بضمير المُتكلم.
يقول "الفايح" الذي هو أحد أبطال الرواية المُولعين جميعا بالأفلام التي تتحول في عالمهم إلى حاسة سادسة يتعرفون من خلالها على العالم: "كم رائع لو أن الناس جميعا، مُمثلون ومُمثلات، يلتقون مُتحابين على هامش تصوير فيلم، ويشاهدون الغروب معا، ويحلون مشاكلهم كلها في فضاء ساعة ونصف، أو ساعتين على أبعد تقدير، في الفيلمين- اللذين شاهدتهما هذا الأسبوع- لاحظت الاستعمال الغريب لضمير المُتكلم. هذا الضمير الغريب الذي كنت أستعمله كثيرا حينما كنت صغيرا، والذي عدت إليه الآن وأنا كبير. غريب أمره. يصلح للعشاق وللمُجرمين، الأول يقول رؤيته للعالم، والثاني يبرر الخراب الذي خلفه". (ص23).
الواقع هو أن جميع الشخصيات التي



فيصل الأحمر



3.خلق

"في الأفلام، المُخرج يصير إلها، أما في الأفلام الوثائقية فالإله يصير مُخرجا"
ألفريد هيتشكوك

الرواية فن ميتافيزيقي بامتياز. من قال هذه الكلمة فهو على صواب. ذات يوم أقام جان بول سارتر جدلا واسعا حول فرانسوا موريالك الذي كان روائيا يكتب قصصا جميلة، تتميز كلها بثقل وطأة القدر على شخصياته. وكانت صرخة غضب سارتر تقول عاليا: إن موريالك ليس هو الله. بمعنى أنه روائي يتصرف مثل إله داخل الكون التخييلي الذي يبتكره.

الجميل في الحكاية أن نتيجة ذلك- حسبما يقوله المُعلقون- هو ذيوع صيت موريالك، الذي انتهى به الأمر- ضد كل التوقعات- إلى الحصول على جائزة نوبل للآداب 1952م.

هل الراوي هو نوع من الآلهة يا ترى؟

لقد أوردنا نص هيتشكوك كمرآة للقراءة؛ لكي نتأمل تركيبة "ضمير المُتكلم" السينمائية- أو الفنية عموما- عالية الفعالية.

كما يحدث في السينما- وفي الأفلام الوثائقية أيضا- فإن هنالك وصفا لواقع الأشياء يجاوره ترتيب ذكي- أو ذكي جدا- لأشياء الحياة بشكل مُثير للدهشة. شكل جدير بمقوله الفيلسوف الإنجليزي ألدوس هكسلي الذي وقف عند الإضافة الواضحة للسينما في زمننا، والتي هي تطور ملحوظ بالنسبة للقيمة الاستعراضية للمسرح، والقيمة التداولية للأدب، يقول هكسلي إذن: "ما تتجاوز فيه السينما كلا من الأدب والمسرح هو قدرتها على إثارة العجب" ألدوس هكسلي

البلاد هي العالم. حكاية الشخصيات الست التي تشغل مساحات الرواية هي الحياة تشكل الكاستينج المثالي لقول ألم البلاد العربية جمعاء. والسينما تامة الأركان في هذا العالم الذي يتحول إلى دنيا إلهها مُختف ببراعة وذكاء بيننا؛ نحن كقراء نشهد كل شيء وكأننا بكل شيء عليمون، وبين الكاتب- وابنه الشرعي الراوية- الذي يبدو أنه بيده ملك السرد، يفعل ما يشاء بشخصياته، يسأل النص ولا يسأله أحد.

للرواية كما للفنون تلك المقدرة الفائقة على إعادة ابتكار العالم. وقد أسلفنا القول في هذا الإطار وفي غير هذه المُناسبة بأن بيت الشيخ في الرواية، والشيخ هو الشخصية الرئيسية فيها؛ وهو شخصية تستمع فقط بكل غرابة. شخصية تبتلع الأصوات من خلال منحها مساحة تشبه "هايد بارك" حيث ينطق ضمير كل مُتكلم بما في ضميره بكل حرية، ومن دون مُقاطعة، وبلا رقابة.

"يغرينا في هذا المقام أن نتساءل عن هذا المكان الذي تعتمل فيه هذه الضمائر التي هي أرواح شاردة نفاها المكان عن هدأتها، ولم تجد لها مكانا إلا على أديم السرد، وفي حجرات الكلمات المُتراصة بلا هوادة، يغرينا أن نتساءل حول طبيعة هذا المكان. ألا يكون، يا ترى، نوعا من اليوتوبيا، أو ربما يكون شكلا من أشكال الديستوبيا، بما أننا نرى أن نهاية تطواف كل روح من هذه الأرواح هي العذاب والأسى والأسف على شيء ما وعد بأنه مُمكن لكي تتعين وتتضح استحالته في الأخير؟" (من مقال

سابق لنا حول الرواية).
ما يحدث هو أننا عندما نقترب كثيرا من عالم اليوتوبيا، فإن دخولها يبدو مُستحيلا؛ لاقتصارها فقط على أفراد يجدون الأمن بداخلها، أشخاص لا يشبهون أحدا.
لهذا فلعبة خلق العالم أو تصوير خلقه حاضرة كبُعد فني في الأشياء، فإن لم يكن بُعدا صميميا جوهريا فإن فعل القراءة هو الذي يحوله إلى فعل صميمي جوهري.
لتصبح ثنائية الكتابة/ القراءة، نتيجة لهذا، نوعا من اليوتوبيا الجمهورية المُتاحة للجميع.

4.عتمة

"السينما كحلم، وكوصلة مُوسيقية، لا يوجد فن بمقدوره اختراق مشاعرنا كما تفعل السينما وهي تنفذ إلى الغرف المُعتمة لأرواحنا"
إنجمار برجمان
يستوقفنا البُعد المأساوي في هذه الرواية. البُعد الذي من خلاله تواجه الشخصيات مصائر شديدة الالتواء بما تيسر من إرادة. وما تيسر نزر قليل لا يسمح بأدنى شروط المواجهة.
نستمع إلى عاشق فن التصوير يتأسى على الولع الذي رباه مُنذ الصغر للفوتوغرافيا حينما يصطدم بالواقع: "المطعم الذي قررت أن استرزق منه بعدما أيقنت أن البلاد حديثة العهد بالاستقلال محتاجة إلى نسيان الصور لا إلى أخذ صور. البلاد كانت مليئة بالجياع. تريد الأكل لا الفن. ولكنني كنت مُصرا على الفن حتى في كنف الأكل. مطعمنا ذلك الذي تعرفه، والذي سيصير موعدا هاما لكثير من صُناع القرار في البلاد" (ص18).
ها هو ذا العسكري الذي كان يحلم بالتحول إلى صانع أفلام فلم يفعل من كل ذلك سوى الانتهاء إلى المُشاركة ككومبارس في فيلم الخيبة الكبرى للبلد. يقول: "كما يحدث في الأفلام. تماما كما يحدث في الأفلام، ولكن بغياب عنصر سينمائي يوضح لك تماما الفرق بين السينما والحياة: لا توجد مُوسيقى تصويرية تُصاحب الذل والهوان اللذين في الواقع يا الشيخ. السينما كذبة لذيذة ولكنها كذبة كبيرة. مُنذ أن عمت الفوضى في البلاد وأنا أبحث عن المُوسيقى التصويرية في الشوارع والمقاهي. لا توجد. الصمت الصاخب أو الصخب الصامت جدا. هدير الشوارع والناس الأصم المُصمت. الشارع الجزائري صار مُرعبا من دون أن يحدث فيه أي شيء". (ص237).
شخصية أخرى تملك قدرة عالية على الخلق اللغوي هي شخصية الكاتب الذي يسمي عالم النص الجزء الخاص به "نجيب محفوظ" على اعتبار أنه كان من المُمكن له أن يكون مثله، وأن يحصل على جائزة نوبل للآداب. ها هو ذا يفضل مهنة المُخبر الذي ينتهي إلى الخيبة التامة، مُنسحبا من الحياة ومُعلنا فشله فيقول: "السنوات الأخيرة كلها قضيتها في صمت مُطبق، وأنا أستعد مُنذ بدء الحراك في الشوارع الجزائرية للدخول في صمت أكثر عمقا؛ احتراما لشعوري بالذنب لأنني ادعيت الكتابة ولم أقل شيئا يصلح. لم أترك شيئا للتاريخ". (ص214)
الشرطي الذي رمى جمهرة من الأشخاص المُهمين إلى السجن؛ بسبب تقاريره التي مرج بحري صدقها وكذبها فالتقيا على الخراب والضياع. ها هو ذا يقول ببساطة وسذاجة تؤجج البعد التراجيدي إلى درجة مُحيرة: "المُتحري الجيد يا الشيخ شخص شيزوفريني بالضرورة. عليك ان تكون صديقا وعدوا في الوقت نفسه. عرفت لاحقا أن خيرة الجواسيس في عالم الأمن الداخلي هن زوجات الشخصيات المُهمة. تصور يا الشيخ يا العزيز أن تكون المرأة زوجتك؛ أم أولادك، في أغلب الأحيان، ثم تتآمر مع غيرك ضدك؛ فتدبج تقارير حول تحركاتك تعلم يقينا أنها تقارير قد تهلكك. كل هذا وهي تبتسم لك وتقبلك وتقول لك: أحبك. دين الرب. هل يعقل هذا الكلام؟ المُهم. دخلت في مهمتي الجديدة التي هي التحري عن أي شيء وتحرير تقرير حول أي شيء بكل ما أوتيت من عبقريتي الذوبان في الشارع والاختيار الدقيق للكلمات. لا فرق بين المهمتين في الواقع. أنت تذوب في الشارع بفضل قدرتك على قراءة نفسيات الناس. نوع من البروفايلينج، أو القراءة النفسية عالية التردد. ثم البحث عن الكلمات المُناسبة التي تريح الناس. الكلمة تجرح وتداوي. كلام رائع هذا الذي في الأغنية الجزائرية. الكلمة تجرح وتدواي". (ص183).
القصة كلها تحدث في مكان عالي الرمزية: معهد برج الكيفان للفنون البصرية، فنون العرض بالجزائر- هو مكان حقيقي، إلى الآن يكون صُناع الفرجة في السينما وفنون العرض، والسينوغرافيا- مكان يخترقه الهاجس الأمني المُعقد للبلدان ذات الطابع الأمني بشكل عام: ضرورة وضع النُخب تحت عيون المُراقبة. والتحكم في أدنى تحركاتهم، والتحكم فيهم مهما كلف الأمر: حتى إن كانت ضريبة الأمر هي تضييع مصائرهم.
يصنع ذلك قدرا حزينا ونصوصا أو فرجات في غاية الجمال.
قد يتساءل القارئ على حواف هذا المقال عن مساحة الخيال. والحقيقة أن الخيال في النصوص الكبيرة يأتي ضيفا خفيفا في أغلب الأحيان. الحياة تتحدى الخيال بطبيعتها. إنها فضاء دلالي واسع الخيال بشكل يحير آلية الخيال نفسها. وهذا ما نراه في السينما دائما. فكلما اقتربنا من الواقع- وهو مصطلح ذو شجون- وجدنا أنفسنا نبدع في الخيال. وخلاصة القول: إن النصوص الكبيرة تتلاعب بالواقع من خلال لعب التورية الخفيفة، والانزلاق بين الصور والمشاهد واللقطات والكلمات والجمل التي تقدم أمام أعيننا الحائرة كل ذلك، انزلاق ربما يستوعبه جيدا قول الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز: "السينما ابتعاد عن الحياة هدفه الخروج من الحياة صوب الشاشة، ثم الخروج من الشاشة صوب الحياة". جُمل قصيرة يبدو أنها تقول كل شيء. مثلما يحدث في الرواية وفي السكريبت السينمائي بالتحديد.



أدب

"العوالم المتوازية في الأدب التكنو- ورقيّ



أ.د. سمر جورج الديّوب

سوريا

يأتي الأدب التكنو ورقي ليقدّم عوالم متوازية بين النصّ الورقيّ القائم على بلاغة الحرف، وطاقته، والنصّ التفاعليّ الرقمي القائم على الجُمل البصرية، والحركيّة، واللونية، والسمعية، يضاف إليها مُشاركة المُتلقّي الذي يغدو مُكتشفاً، ويُعدّ سليل تطورات معرفية كبرى، وينهض على ركيزتيّ الورق، ووسائط المعلومات.

شهد عصرنا الحالي تحولاً ثقافياً معرفياً، يعد وليد سلسلة من التحولات المعرفية الثقافية التي غيرت مجرى الكون عبر التاريخ، فقد شهد عصرنا النقلة بين عصريّ: ما قبل التكنولوجيا، وما بعدها، ونحن الآن في صلب عالم الوسائط المعلوماتية، الأنفوميديا Info media ، وقد أوصلتنا هذه التبدّلات الفكرية والواقعية إلى تبدلات على مستوى الأدب، ولأنّ المعرفة والثقافة مُتغيرتان؛ كان باب التجريب مُشْرَعاً، فكانت ولادة الأدب التفاعليّ الرقميّ الذي يقوم على تقنية النصّ المُتفرّع "الهايبرتكست" Hypertext، والخيال السمعيّ، والبصريّ، وطاقة الإيحاء في الحرف المكتوب، وما يرافقها من تخييل في ذهن المُتلقي الذي يغدو مُشاركاً فعلياً في بناء النص التفاعليّ الرقمي.

يُبنى النصّ التفاعليّ الرقميّ على تقنية النصّ المُتفرّع، وهو نصّ رقميّ ذو طبقات، تتشعّب الدلالة فيه مع المنافذ، وتتعدّد المستويات البصرية والحركية والسمعية واللونية، ويكون للكلمة محتوى دلاليّ مُستتر، ينكشف بالنقر عليها، وهي سمة التفاعلية، فيكون النصّ التفاعلي عنقودياً، أو مُتداخلاً، ويبحر المُتلقي من أيقونة إلى أخرى، ومن صفحة إلى أخرى، وتكون للنصّ مسارات مُتعدّدة، ويعني ذلك أننا انتقلنا من الجيل الإليكتروني، إلى الجيل الرقمي، ووصلنا إلى الجيل التفاعلي الرقمي الذي يستعين بالمُؤثرات البصريّة، والسمعيّة، والحركيّة بوصفها مُؤثراً بنائياً، لا عنصراً خارجياً.

شهدت الساحة الأدبية، مُؤخراً، ولادة الأدب التكنو ورقي مُتمثّلاً في رواية تكنو ورقية للدكتورة ريهام حسني، "البرّاح"، أعقبتها مجموعة شعرية للدكتور مشتاق عباس معن، "وجع مسنّ"، ويقوم هذا النوع الأدبيّ على



ركيزتين: النصّ الورقيّ، والنصّ الرقميّ التفاعليّ الموازي، ولا يكتمل المعنى والدلالة إلا بتوازي النصّين، وبوجودهما معاً نصل إلى مرحلة التكامل؛ لأنّ الوسيط التكنولوجي قد غدا في الأدب التكنو ورقي بناء نصيّاً لا يقل أهميّة عن النصّ الورقيّ، فيعدّ نصاً ذا طبقات مُتعدّدة، موازياً للنصّ الورقي، يحمل جديداً بالصورة والحركة واللون والتشعّب عبر المنافذ، ولا يكتمل المعنى إلا بعلاقة التوازي بين الورقي والتكنولوجي.

تعدّ رواية "البرّاح" مشروعاً تعاونياً بين الروائية ريهام حسني والمُبرمج محمد ناصف، فقد استفاد من تقنيتيّ الواقع المعزّز Hologram بتعزيز الواقع الفيزيائي بمحتوى رقمي، فتمّ دمج الواقع الفيزيائي بالواقع الافتراضي، وتُقرأ الرواية من أي جزء من جزأيها، وتسير القصة الأولى زمنياً في اتجاه الزمن المُعاصر، وتسير الثانية في عالم الأساطير، وتلتقي القصتان في مُنتصف الكتاب، وتشتبكان دلالياً في النهاية.

وتعني تقنية الواقع المعزز توظيف الذكاء الصناعي كقدرة الآلة على التعلّم، فهي تكنولوجيا تعزّز رؤية المُستخدِم العالمَ الواقعي بمعلومات إضافية بوساطة الحاسوب، وتم استخدام هذه التقنية في الجزء الأول من الرواية؛ لتعزيز الصور والسرد اللغوي في النصّ المطبوع، وإضافة محتوى رقمي، فتغدو الصور مُتحركة على الصفحة البيضاء.

أما الهولوغرام فهو مُحاكاة الأجسام لتظهر في هيئة أشكال ثلاثية الأبعاد، يمكن رؤيتها من الجهات كلّها، والتفاعل معها كأنّها حقيقية.

وتوجد الرواية مع تطبيقها الرقمي في:

https://albarrahnovel.com/al-
/barrah-shop

https://www.youtube.com//
...watch

أعلى النموذج

أسفل النموذج

أما الشعر التكنو ورقي فنجده في مجموعة "وجع مسنّ" للشاعر مشتاق عباس معن، وهو من اجترح هذا المُصطلح، وقد استعان بمُبرمج، وفنان تشكيلي، فاللوحات التشكيلية الداخلية للفنان أحمد علي يوسف، أما المُرفقات الصوتية فهي عمل خاص للمجموعة للموزّع المُوسيقي علي سهيل نجم، والنصّ التفاعلي الرقمي موجود على موقع د. مشتاق عباس:

http://dr-mushtaq.iq/msn/in-
dex.html

ينفتح الشعر التكنو ورقي على تنوع الثقافات، فهو نصّ مُشْرَعٌ على تعدّد الثقافات المُختلفة بحكم انبثاق الرقمية

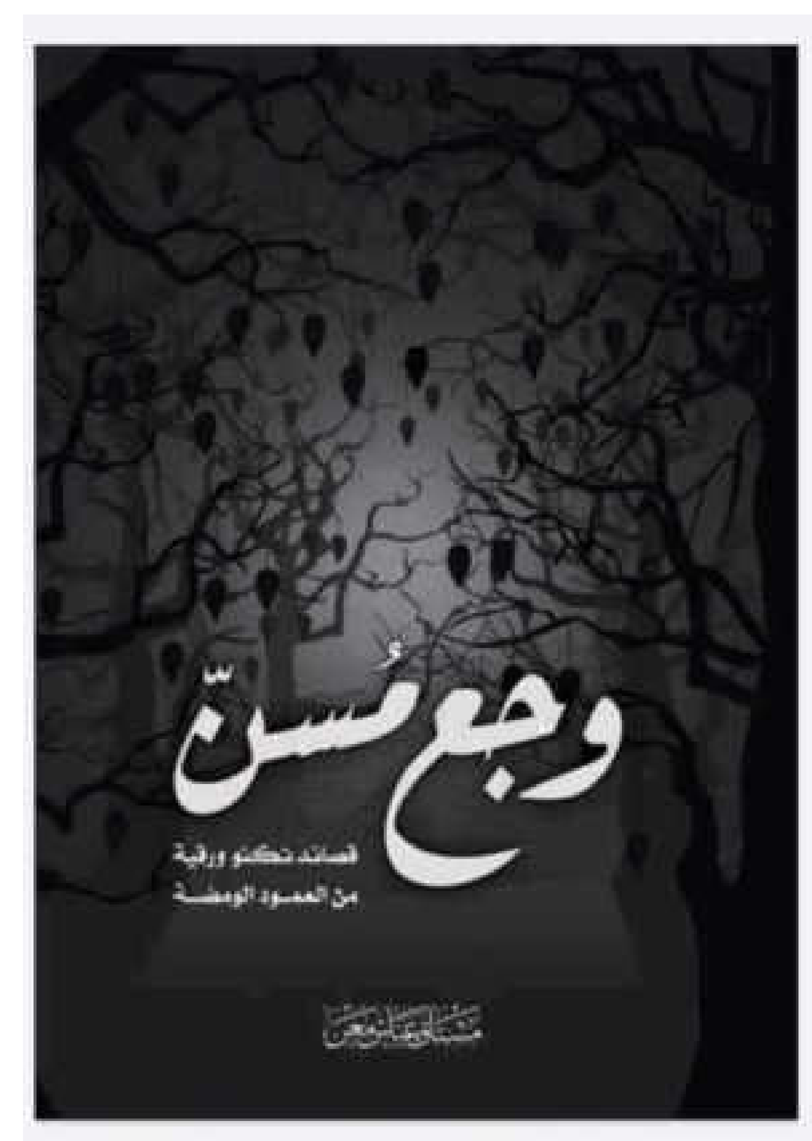


من معطيات التكنولوجيا التي تعدّ ركيزة العولمة من جانب، ومن جانب آخر تسهم في الانفتاح على المُجتمعات المُختلفة بحكم حرية التواصل عبر مواقع التواصل الاجتماعي، ويثير هذا الشعر سؤال قدرة الثقافة العربية على موازاة الثقافة الرقمية العالمية؛ ذلك لأنه شعر ذو علاقة بالورق من جهة، وبالعالم التكنولوجي من جهة أخرى، فيتم إنتاج التعبير الأدبي رقمياً



وشعرياً في الآن نفسه.

كما تُعدّ التفاعلية هي جوهر البناء الفنيّ للأدب التفاعلي الرقمي، ومجموعة "وجع



مسنّ" هي المجموعة التكنو ورقية الأولى، تساعد على غمر القارئ في هذه التجربة الأدبية الجديدة، وإشراكه في صياغتها، فهي نموذج لاشتباك الأدب والتكنولوجيا، وتوظيف هذه التكنولوجيا بما يخدم التجربة الأدبيّة، وكأنّما الشاعر يريد القول: على القارئ أن يصنع الدلالة، وطريقة القراءة، وأدواتها.

تمّ في هذه المجموعة التعاون بين من امتلك الجانب الإبداعيّ، ومن امتلك الجانب التقني، وقد سعى الشاعر إلى توجيه أدوات البرمجة لخدمة رسالته الفنية باستخدام تقنيتي: الباركود **Barcode**، والـ كيو آر **QR** فثمّة نصّ ورقيّ لمجموعة "وجع مسنّ"، ونصّ رقميّ نعبر إليه بوساطة هاتين التقنيتين، فيغدو المُتلقي مُطالباً بصنع أدوات تلقي الشعر التفاعلي الرقمي بنفسه.

للنصّ الورقيّ غلاف، ويشتمل على واحد وعشرين نصاً من العمود الومضة، وثمة هندسة واضحة في ترتيبها؛ إذ تبدأ بلوحة تشكيلية تحتاج إلى تأمل القارئ، يعقبها ومضة نثريّة تشتمل على عنوان العمود الومضة، وقد مازه باللون الأسود، ووضعه بين قوسين كبيرين، ثم تأتي العمود الومضة موزّعة بطريقة فنية واعية غير مُعتمدة على توزيع الكلمات على شطرين.

أما النصّ الرقمي فهو أكثر غنى، ويحتاج إلى قارئ مُتبصّر ليتمكن من الإبحار بين الروابط، وتلقي بلاغة الصورة والصوت، وفي النصّ التكنولوجي وصلات رقمية، أو منافذ، وثمّة منفذ رئيس، وواحد وعشرون منفذاً فرعياً موزعاً في القصيدة الورقية، ويتمّ العبور من الورقي إلى الإليكتروني عن طريق قارئ كود كل إحالة، فثمة كيو آر في الغلاف الورقي بقراءته نحال إلى النصّ الرقمي بروابطه التشعّبية غير الخطية كلّها، ويمكن الانتقال إلى كلّ لوحة في النصّ الرقمي من قراءة الباركود الموجود في كل قصيدة ورقية، وقد وُضع تحت جملة مُحدّدة:

باستخدام القارئ نحال إلى نصّ رقميّ تفاعليّ يشتمل على مُؤثرات سمعية وبصرية حركية، لونية، ولا تكتمل الرؤية إلا بالجمع بين الورقي والتكنولوجي، فلا يلغي أحدهما الآخر، وقد راعى في النص الورقي ركائزه، من حيث بناء الجملة والتراكيب، وكذلك فعل في النص التفاعلي الرقمي.

"مجموعة وجع مسنّ، ص16"

بعد العبور من الورقي إلى الرقمي بقارئ الباركود؛ يبحر المُتلقي في النص التفاعليّ الرقمي الذي يحال إليه بعملية واعية غير تصفّحية، وغير موجّهة، ويغدو مُشاركاً في صنع المعنى، فالشاعر يقول، وللمُتلقي كلامه أيضاً، فيتحول المُرسِل في هذه الحال إلى مُتلقٍ، ويتحول المُتلقي إلى مُرسِل.

تعدّ هاتان التجربتان رائدتين في ميدانهما، وغنيّتين، "فوجع مسنّ" هو وجع العراقيّ في الأزمان التي ابتعد فيها عن نور الحضارة، وغرق في الظلام واليأس، ودعوة مُلحّة للتخلص من هذا الوجع بزيادة التركيز عليه، وقد كسر الشاعر المسار الخطيّ إلى مسارات لا خطية، داخلية، واتكأ على النص التشعبي غير الموجّه، وترك للمُتلقي حرية الإبحار بين اللوحات عبر الباركود، فمنح القارئ خيار المُشاركة الفعالة، وكلا النصين يحتاج إلى مُتلقٍ يحقق مبدأ المُشاركة في صُنع النصّ.

يتحدّى الأدب التكنو ورقي ذكاء المُتلقي، ويدفعه إلى البحث، فيحصل على مُتعة الاكتشاف، وهي سمة مائزة له.

إن ثمة جملة تفاعلية تتكوّن من: جملة حرفية بالنص الورقي، وسمعية بصرية حركية حرفية في النص التكنولوجي، وهنالك المُتلقي، المُشارك المُضمر الذي غدا مُرسلاً ضمنياً، فأضحت الجملة تفاعلية، واحدة لكنها مُتعددة في وحدتها.



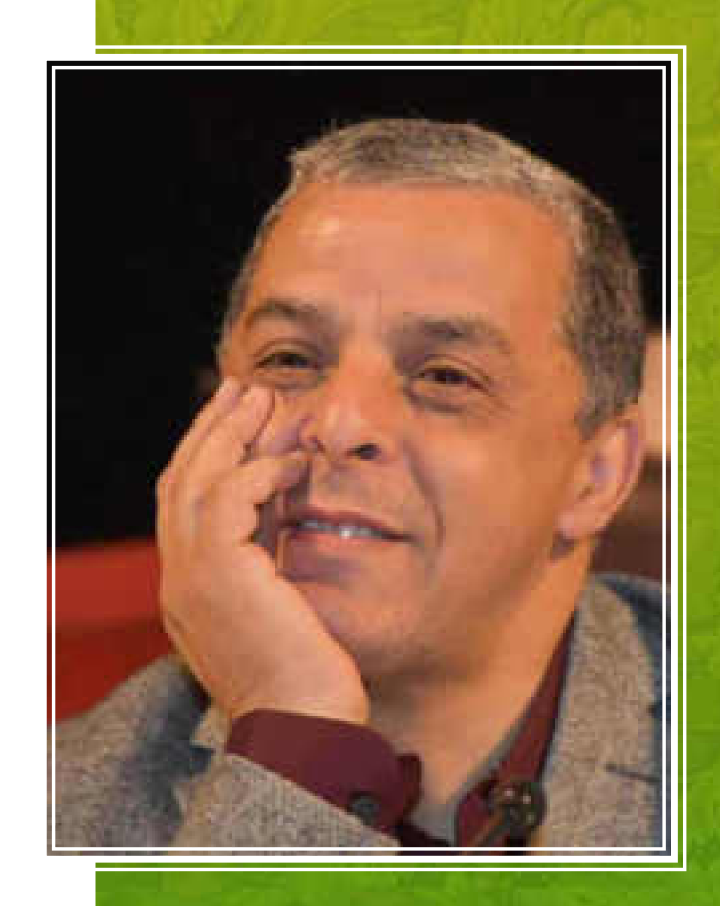
سارة برنارد في دور :La Tosca
بوستر مسرحي 1899م
الفنان:
Alphonse Marie
Mucha
طباعة حجرية - lithograph
الأبعاد : 103×36 سم
طراز فني: Art nouveau



أدب

"أساتذة الوهم" للروائي العراقي علي بدر :

فظائع الحرب وخسائر التاريخ

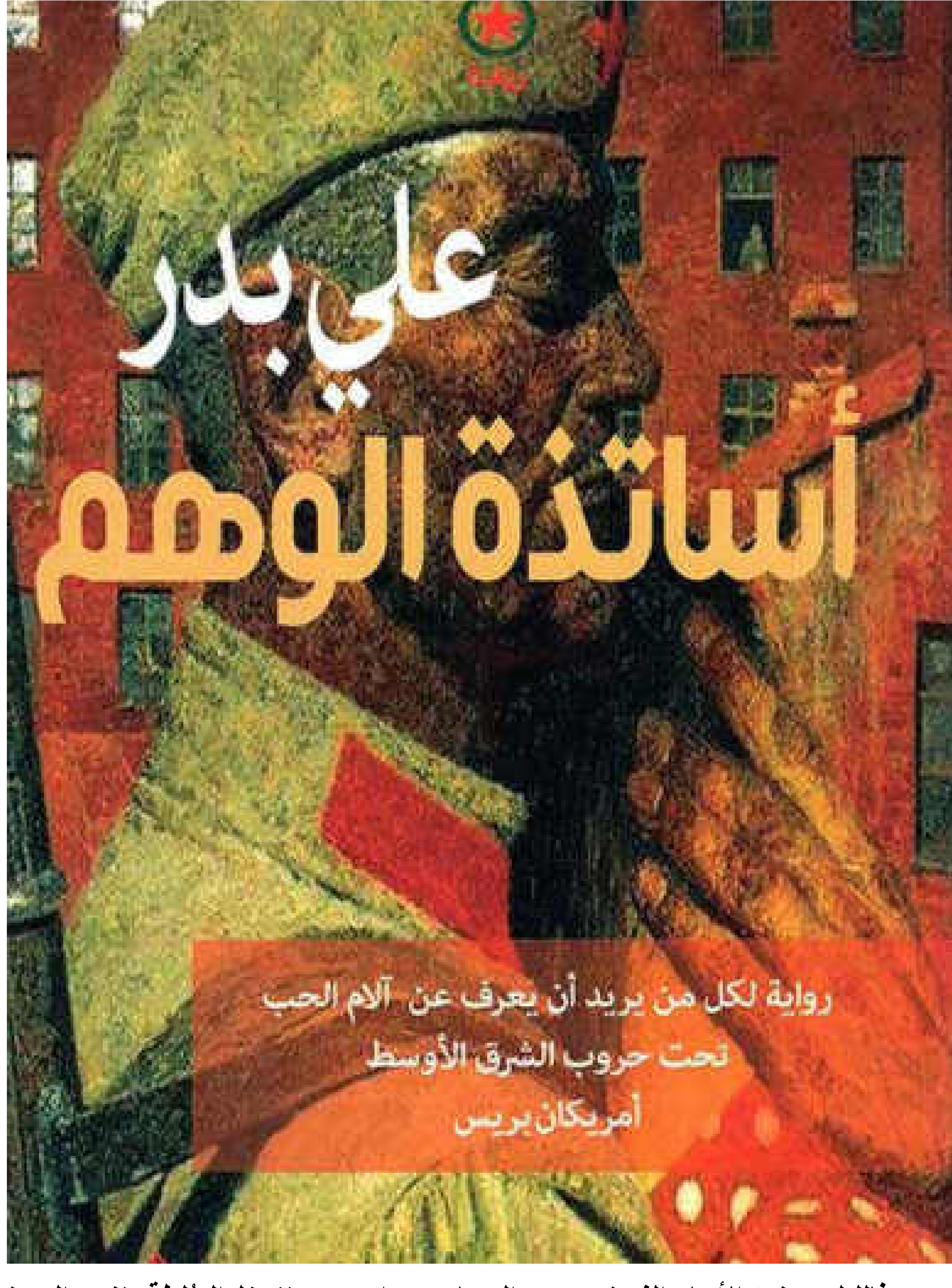


عبد الإله الجوهري

المغرب

انتهيت من قراءة رواية "أساتذة الوهم" للروائي العراقي علي بدر (منشورات المُؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان 2011م)، و رأسي يضج بالأسئلة. أسئلة ستظل مُعلقة ما دامت تتعلق بمفاهيم الوجود المُتعنتة والرغبات الإنسانية المُنطلقة، وعشق الكلمات الحرة الصادقة. رواية فتحت لي آفاقا واسعة على العوالم الروائية العراقية الجديدة، البعيدة عن كتابات الرواد من أمثال غائب طعمة فرمان، وفؤاد تكرلي، ومجيد الربيعي، وسامي ميخائيل، وجنان جاسم، وجمعة لامي. كتابة باذخة و مُقاربة عالمة لعوالم سوداء من عراق صدام حسين والحرب العراقية الإيرانية، حكايات شباب اكتوى بنار الحرب، وارتوى من القمع ومُصادرة الأحلام الطائشة، ورغم كل ذلك كان يصنع لنفسه مسارا مُتفردا في دنيا الإبداع: كتابة الشعر، ومُغازلة الجمال، والهروب للأماكن الخلفية، حانات حقيرة وفنادق وضيعة حيث الفقراء والمُهمشين والمُهاجرين المسلوبي الإرادة. جنود وساعات وجماعات أدبية سرية تتشكل داخل الأقبية والسراديب التحتية، يكتبون، يغنون ويشربون ملئ البطون خمرا، رافضين منطق القتل والمُشاركة في أوهام عظمة زعيم أصابه الخبل لحد تحويل أرض دجلة الخير، لفضاءات شاسعة من القحط والخراب، شباب شاهد على انهيار الأحلام المُجنحة والسجون المفتوحة بكل اتساع لكل عشاق الحرية، ورغم ذلك كان كل واحد من هؤلاء الشباب، من أبناء هذا البلد المنكوب، يصنع لنفسه هالة، يخط مجازات، ينشر دواوين خارقة للعادة، الدكتور إبراهيم وديوانه "أناشيد" بعالمه الميتافيزيقي الهلامي، علي وهلوساته المُصاغة في قصائد بعناية فائقة، عيسى وأشعاره اللامرئية المُتمردة، كاظم سليمان، وسالم خيون، وإبراهيم مُحسن، وعلي عباس، وعادل جواد جميعهم كانوا شاهدين على قبح المرحلة، حاولوا الهروب من أتون الحرب وثقافة القتل، حاولوا صياغة عوالمهم الليلية، بعيدا عن عيون الجواسيس ورجال السُلطة المُتيقظة، صنعوا الليل وهجروا النهار،

كتابة القصائد تتم بينهم بشكل جماعي، يمارسون عمليات السطو والنشل والسرقة لتمويل وطباعة الأعمال الأدبية. من تكون"بهية" هذه التي استعاروا اسمها وشرفوه بإطلاقه على جماعة ومُنتجات أدبية؟ إنها عاهرة من عاهرات الميدان، كبيرة السن، لكن كانت في زمن مضى أجمل مُومس في بغداد، عاشرت أكثر السياسيين ألمعية، لكنها انتهت كبائعة سجائر على بسطة أمام منازل العاهرات. المجموعة قاومت الحرب؛ لأن الحرب عدو الفن والإنسان، احتفت بالجنود الفارين والهامشيين، وكل المرضى أو من كانوا يطلقون عليهم "بروليتاريا الصحة"، والعاهرات اللاتي ينعتونهن "ببروليتاريا الأخلاق"، كتبوا قصيدتين ورواية شعرية عن الهروب من الحرب ولذة السهر مع الأحبة والأصدقاء، لكن القدر عاكسهم، لم يبق حليفهم، ألقي عليهم القبض وحُكموا جميعا بالإعدام. إعدام شباب كان يحلم بالشعر ولا شيء آخر غير الشعر، القدر جعلهم رغم أنوفهم، يعيشون فظائع الحرب وخسائر التاريخ، مُطاردات البوليس ورجال العسكر والفقر المُدقع، حولهم إلى أصدقاء الحظ النكد. عيسى الشاعر الأكثر موهبة بينهم، أو بروفيسور الوهم، كما كان يسميه صديقه مُنير، كان انسانا مُتفردا، حمل صليب الموت أينما حل وارتحل، مُجند فقير هارب من الخدمة العسكرية، ممسوس بالشعر، مجنون بسير سادته الكبار، بحث عن الشهرة الأدبية ومحاولة وضع حد لواقع لم يكن له يد في تشكيله واختياره، تتبع آثار الشعراء الغربيين، وتفنن في استلهام حيواتهم الضاجة بعبق التمرد والحرية، شعراء كبودلير، ووايت وايتمان، وت. س إليوت، وسان جون بيرس. ".. عيسى بالذات، كان يشعر باغتراب كبير وتقزز من مُجتمع لا يمكنه أن يقدم له تجارب شبيهة بما يقدمه مُجتمع بعيد لشعراء أعجب بهم، قرأهم وتمثل حيواتهم، قرأهم وعرف كل شيء عنهم، كان يشعر بأنهم يعيشون معه، يتنفس ويحلم بهم، ويعرف عنهم أكثر مما يعرف أي واحد آخر عنهم" (ص 103)، بل تزيا بأزيائهم



فالليل يصنعه الأدباء الفوضويون والصباح تصنعه السُلطة الكافرة، السُلطة المُتجبرة التي لا تسمح بنسمة هواء، السُلطة التي تتعامل مع المواطن بمنطق التحقيق والتعذيب والإجبار على الاعتراف.

في جلساتهم الحميمية، سأل السارد كاظم: لماذا لا تكتب رواية بوليسية؟ عقب على الموضوع قائلا: لا يمكن كتابة رواية بوليسية في أي من البلدان العربية، "الجريمة في الغرب يتم كشفها عن طريق الدليل، في العالم العربي بالإقرار والإكراه؛ وبالتالي هذا هو سبب فشلنا في كتابة رواية بوليسية، عيسى وجدها فرصة، فالتفت إليهما وقال: الرواية البوليسية بحاجة الى مُجتمع غربي، تُعامل الشرطة الناس كبشر، هنا الرواية البوليسية تنتهي بيوم واحد، يوم تتدخل السُلطة وتنهي الموضوع، الغرب مُجتمعات مُركبة يمكنه إنتاج رواية بوليسية، مُجتمعاتنا سطحية يصعب إنتاج رواية بوليسية فيها، نحن مُجتمعات بلا مضمون وبلا أشكال، الرواية البوليسية يكتبها واحد اسمه شارلوك هولمز، تكتبها واحدة اسمها أغاثا كريستي، فقاطعه سالم قائلا: ديستويفسكي أيضا، الجريمة والعقاب رواية بوليسية، فأكمل له عيسى، إذن عليكما تغيير اسميكما إلى الروسية، أنت تصبح كاظموف سلمانوفسكي، و أنت تصير سالموف خيونفسكي" (ص 252). جماعة "بهية" تشكلت بهم ومن خلالهم، وسط هذه الأجواء الفولاذية، فريق إبداعي غير معلوم، رغم أن إنتاجه علني، لكن اجتماعاته سرية،


علي بدر

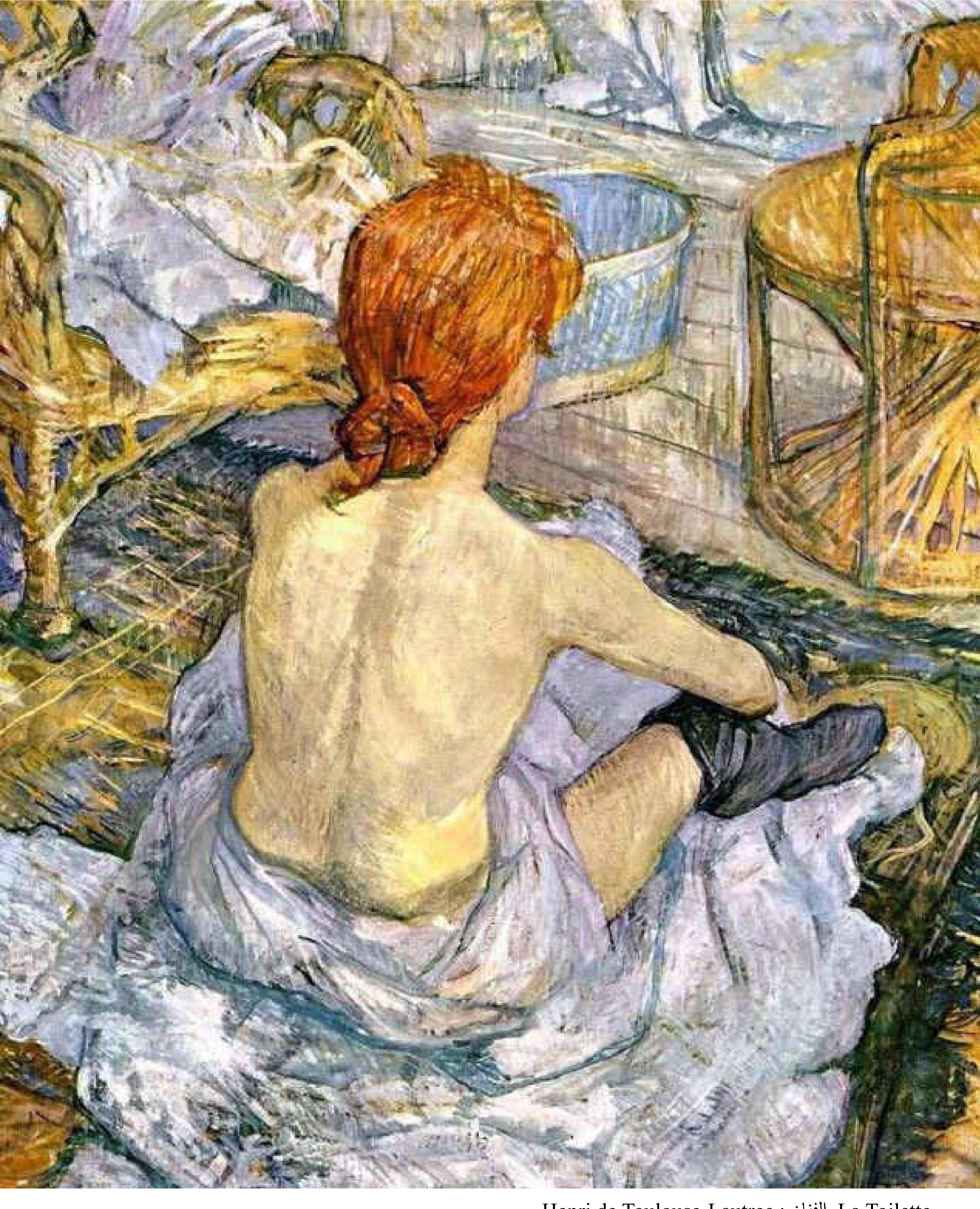
وتجمل ببعض اكسسواراتهم، وقلدهم في الأكل والشرب والاحتفاء بالوحدة وطقوس الكتابة وإعفاء اللحية وتدخين الغليون. مدينته بغداد، ما عادت مع مرور الأيام، تسع أحلامه الواسعة، ولا تتلاءم مع طموحاته العريضة، ".. إنه لا يرى (في بغداد) سوى مدينة عفنة لا تشبه إلا صدف السمك الميت، إنها قفص، لا نجوم ولا غيوم ولا سلالم، مدينة بلا رجال أو نساء، إنهم ليسوا بشرا إنهم حيوانات مُفترسة بأذناب ومخالب، كلماتهم نوع من الهجاء، كلمات جارحة، حروف حلقية مُتفجرة، عربية أشبه بانفجار الحديد والبرمنغنات..." (ص 126)، لم يكن يشعر بهذا العالم الذي وُلد فيه إلا باعتباره كابوسا، سينتهي حينما ينتقل، كما يحلم، الى المكان الصحيح، مكان آخر غير هذا المكان الذي يعيش فيه، وعالم آخر غير هذا العالم الذي يحيط به ، عالم مدينة الأنوار باريس، أو فضاء النور والنار مدينة الضباب لندن، أو غيرها من الأماكن الأكثر تحضرا وحرية. لعيسى صديقين حميمين، الأول اسمه مُنير، أبوه عراقي وأمه روسية، هو الآخر شاعر موهوب ومُترجم قوي للشعر الروسي أو هكذا كان يخيل لهم، ترجماته كانت تتم على البداهة، قراءة وترجمة فورية في الحين للعربية، نصوص شعرية مُشكلة من خلال لغة باذخة، بعد موته على الجبهة، سيكتشف صديقهما الثالث (السارد)، أنه لم يكن يتقن يوما ولا كلمة من لغة عباقرة الكتابة الروس: بوشكين، وياسينين، ومايا كوفسكي، وآنا آخماتوفا. الثلاثة عاشوا في وهم الغد الأفضل، أبحروا في دنيا الكمال الفني، هاموا بعالم الشعر والشعراء، بنوا من الكلمات قصورا، والتعابير المجازية ورودا، لكن القدر البعثي جرهم جرا، شتت جمعهم و دمر أحلامهم، حولهم إلى كائنات تنتظر انقراضها، وبشر يحيا على أجراس الخوف من المجهول وانتظار الأسوأ كل يوم. الشعر لم يكن بالنسبة لهم محاولة للوصول للكمال، إنما رغبة في تشويه حيواتهم التي لم يكونوا يتقبلونها كما هي، "إننا ننتشي بالشعر كما لو كنا ننتشي بالرغبة الجنسية"، هكذا كان يردد طيلة الوقت عيسى، رغبة في حقيقة الأمر، كانت تتزيا بزي الكوابيس والأحلام المُصادرة. في رسالة دالة عن عمق الإشكال بالمُجتمع العراقي ومعه العربي الإسلامي يتوصل بها السارد من ليلى السماك، باحثة تبحث عن أخبار مجموعة "بهية"، تؤكد فيها: "ربما مُشكلتنا في بغداد هي التقليد الأعمى، فتاريخنا الحديث هو تاريخ قراءة وإساءة قراءة أكثر مما هو تاريخ تجربة، الإسلاميون قرأوا كتب التاريخ القديمة، قرأوا الأحداث التاريخية وكأنها حدثت اليوم، إن الناس في بلادي تبكي على بعض الشخصيات التاريخية وقد قتلت مُنذ ألف وأربعمائة عام، وكأنهم قد قُتلوا مُنذ ساعة. لا شيء يفصلنا عن التاريخ مُطلقا، كلنا. فالمشايخ في الجوامع قرأوا كتب التاريخ وأرادوا تطبيقها كما هي، والمُثقفون المُعاصرون قرأوا ثقافة أوروبا، وأرادوا تطبيقها كما هي، إنهم يعيشون وكأنها حاضرة في دمهم وروحهم، و بدلا من أن يفرز الواقع الأفكار، أصبحت الأفكار تفرز الواقع. و لذلك فقدنا البوصلة..." (ص 106 و 107).

الرواية هي إدانة للحرب من خلال قول الشعر وحكي سير استثنائية لشباب استثنائي، ليس هناك توصيف للهجوم والهجوم المُضاد، لا جنود قتلى أمام أعيننا، ولا أزيز رصاص يقض مضاجعنا، ولا نيران مُشتعلة في الحقول المُترامية الأطراف والأوراق المكتوبة بعناية فقط الكلمات الدالة والحيوات المتجاورة لشباب رفض الانصياع والاستكانة لتعاليم الزمن المقيت.

علي بدر، جعلنا نقرأ ما وراء الكلمات و السطور، ما وراء معاني العبث الإنساني، نغرق في أتون قصائد غير مُكتملة لشعراء كتبوا مآسيهم بحرقة بالغة ولوعة التجارب المُستمدة من هناك على الجبهة، على الدم النازف والقتلى الذين لم نسمع لهم أنينا.

علي بدر هذا الروائي القادم من العراق، العائش الآن هناك في قلب الأحلام المُجهضة لعيسى ومُنير وبقية مجموعة بهية، كتب رواية منحوتة من خلال كلمات مُختلفة، جاءنا بنص يعلو عن زمن السرد العراقي المعروف، يعلو لكن يؤسس معه تواصلا معلوما، تواصل مع نصوص طالما أحببناها: "النخلة والجيران"، و"الرجع البعيد"، و"دابادا"، و"آخر الملائكة".

علي بدر هو الروائي المُنغمس في روح وقلب الخلق، وأساتذة الوهم هم أولئك الشباب الطائش الذي أحب وطنه لحد أنه أحجم عن تقديم دماءه للعبث، ووهبها بدلا من ذلك للكلمة الحرة الصادقة، وللحياة الجامحة المُتمردة، حيث انتصار قيم الحُب والشعر على قيم التسلط والحرب المُدمرة.

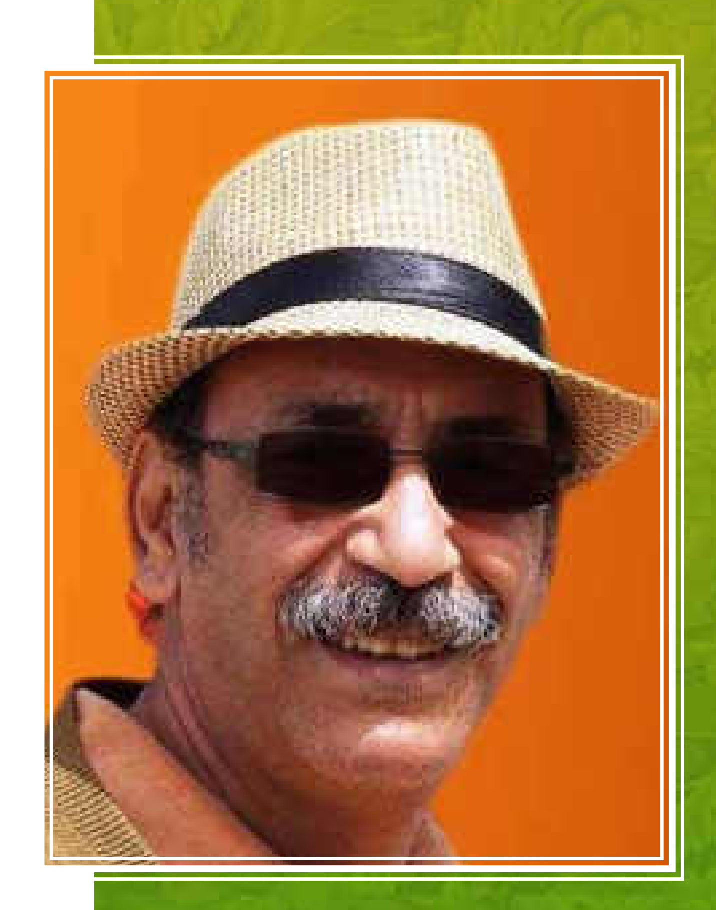


Henri de Toulouse-Lautrec : الفنان La Toilette
1889م ، زيت على ورق مقوى ، الأبعاد : 67×54 سم ، طراز فني : Art nouveau



أدب

شكرا أيتها الكتابة : قراءة في "شكرا أيها الشيطان" لعباس سليمان



عبدالله المُتقي

المغرب

بداية، دعونا نتفق على أن الرواية التونسية تكشف بما لا يدع مجالا للشك فيه، عن مُنجز حافل بتجارب فريدة ومائزة، من خلال ظهور بعض الورشات الروائية المُتمردة على الثابت والجمود والمُطلق.

عليه، لا مراء في أن للرواية التونسية مكانة في المشهد الابداعي العربي، وهي أحد شرايينه الحيوية، وإحدى فقرات عموده، وإن كان لا بد لنا من الاختصار، تبقى الرواية التونسية مُتجددة، وورشة غنية بمادتها الحكائية، وبتقنياتها المُتجددة والحداثية، في ظل علاقة جدلية بين الواقع المادي التاريخي المحلي، وبين الواقع الإبداعي الغربي.

في هذا السياق، يمكن الحديث عن رواية "شكرا أيها الشيطان" الصادرة عن دار كلمة، والحاصلة على الجائزة الثانية في مُسابقة توفيق بكار للرواية العربية التي تُشرف عليها جمعية ألق بدعم من وزارة الثقافة التونسية، في نسختها الثالثة، في بطبعة أنيقة من الحجم المتوسط في132 صفحة، وتزين غلافها لوحة دالة.

بما أن العنوان أحد المفاتيح الضرورية لولوج عالم الرواية، ولكونه، يحرض عملية التلقي باتجاه ما هو مركزي، بالنسبة للمُرسل؛ كي يتوجه القارئ نحوه لاستنكاه مضامينه، وفك طلاسمه- بتعبير الناقد الأردني نزيه أبو نضال- يضعنا عنوان هذه الورشة الروائية- شكرا أيها الشيطان- أمام عتبة ليست كالعتبات؛ لما يكتنفها من توتر وخروج عن المألوف بفعل مُغايرتها ومُخالفتها للمتداول، الشيء الذي يجعل هذا العمل في صراع مع أفق توقع القارئ، مما يفتح أبواب فضوله السردي على مصراعيه، وفي كل الأحوال الروائية، لنا أن نسأل ونُسائل في البداية: لماذا اختيار الشيطان دون غيره؟ وما حكاية تقديم الشُكر له في عتبة الراوية؟

إن كلمة الشيطان مُشتقة من فعل شطن وتعني التمرد ، كما توحي بالعصيان والمكر والتحرر من سُلطان الله، ولعل عباس سليمان، وهو يشيطن عنوانه، يبرمجنا

لاستقبال التمرد والعصيان، ويروم اجتراح كتابة مُختلفة ومُتحررة في وجه الكتابة الصنمية النمطية؛ لأن الكتابة ليست فقط للكشف والتأريخ والشهادة، وليست للحلم فحسب، بل إنها أيضاً جنون مُعقلن، وعصيان جمالي، ومحاولة لاختراق الجدار المُغلق.

هكذا يحضر الشيطان على امتداد الرواية بخصوصية، وبسببه يحدث هذا التحدي والانفتاح على كتابة جديدة؛ حيث الوعي الذاتي والجمالي والتبشير بقدرة الكاتب على فهم العالمين السوسيوثقافي والسيطرة عليهما.

عليه، يشيّد عباس سليمان عالمه الروائي من دون الخضوع للمحكي السائد؛ لأن الكتابة تنتصر للمُغايرة والاختلاف وخلخلة الثابت، ولعل هذا ما نقرأه في الفصل الأول من الرواية وبإيعاز من الشيطان بعدما تعطلت فعالية الكتابة تساوقا مع إلحاح القراء:

قال لي الشيطان مشكورا :

• سأهديك نصيحة لم ينلها مني أحد قبلك أبدا، ابدأ نصا وادع مُتابعيك إلى أن يشاركوك في كتابته؛ تنج من شعور العجز ومن إلحاح القراء عليك"ص 7

تحيل هذه النصيحة إلى فسح المجال أمام شراكة روائية وجماعية، تتوخى تحريض المُتلقي للمُشاركة في الفعل الروائي، والتدخل في الحدث نفسه عن طريق استثارة تفكيره وشهيته السردية، والانتقال بالقارئ من دور المُستهلك إلى مرتبة الشريك والمحاور، نقرأ في الصفحة الثامنة: "سأهديكم فرصة لكتابة رواية نشترك فيها معا أنا وأنتم ، لقد انتهى الزمن الذي يكون فيه الكاتب مُؤدبا ويكون فيه القراء صبية".

بعد كتابة بداية للرواية، تنهال المُشاركات من كل حدب وصوب، ومن جنسيات ومهن وخلفيات ثقافية مُختلفة، حيث حضور المُساهمين أضحى نافذا، بدءا من "سُلطان سُلطان"- الاسم المُستعار "اللفالح عبدالجواد"- وانتهاء به نفسه، نقرأ من الفصل ما قبل الأخير: "نطت أمامي بعد سطور صديقي النادل إضافة جديدة اكتشفت أنها لسُلطان سُلطان، أول من فتح الرواية بسطرين بعد أن هيأت لها بدايتها".

هذا التوريط الإيجابي للقارئ في صناعة الحدث بهذه الجمالية، لا يكون إلا في رؤوس الحرفيين من الكتاب المُشاغبين الأذكياء، والشياطين المُلحاء؛ لأن الحس الروائي مهما اشتط وتمرد يبقى محكوما بهذا الروائي المفتول.

يكتمل هذا الشغب الحكائي المُتمرد بانكفاء النصّ الروائيّ على ذاته واحتفائه المُفرط بها، وذلك بتوظيفه للميتاروائي باستخدام عدة آليات ومُؤشرات؛ حيث تتمازج الرواية بالنقد، والاعتراف بصناعية الرواية عبر التعليق مع التزام الحياد: "تمنيت لو تكرمت علينا" أم وليد، ووصفت لنا جسد الأرملة الجديدة وهي في ثيابها القصيرة المُثيرة، والرجال من ورائها يبحلقون ويتهامسون" ص74.

تلخصت النتيجة في أن الروائي أسّس روايته على الشكل الميتاروائي الجديد، واستخدم خلاله عدة مُؤشرات خاصة بهذه التقنية، كامتزاج الواقعي بالخيالي، والامتزاج بين الإبداع والنقد عبر ذكر مُلاحظات نقدية كثيرة في ثنايا روايته تُحدد خصائصها السردية والتعبيرية.

موازاة مع هذا، ثمة ظلالا رمادية ترين على فضاء هذا النص الروائي وتلون محكيه، وتجعل من حكيه أشبه ما يكون بجسد ينخره سرطان المرحلة، حيث الرصد بذكاء لما يعتمل في المُجتمع التونسي من مُفارقات وتناقضات لها علاقة بالوضع النفسي والاجتماعي والسياسي الخانق، والغامض الذي انخرط فيه الوطن، كاشفة عن وجهه الحقيقي والمجدور .

هكذا نقرأ حكائيا عن ظواهر مرضية، من شأنها أن تضعنا في قلب الأسئلة الساخنة والمهمومة والثقيلة، وهو ما صورته لنا "شكرا أيها الشيطان" أبلغ تصوير، إذ ترصد الرواية عودة "صائب" إلى تونس بعد أربعة سنوات من التدريس في المهجر، ليصطدم بظواهر جديدة- وأخرى قديمة- تشعره بندم العودة وتبكيت الضمير من قبيل أفيون الرشوة الذي ينخر المُؤسسات، ظاهرة التمرد السلبي في أوساط المُراهقين الشباب المُنطلقة من الشعور بالقوة والتحدي، ظاهرة التطرف، الدعارة المقنعة، ظاهرة الهجرة السرية وقوارب الموت والطرد التعسفي من دون حسيب ولا رقيب: "يسبون ويشتمون صاحب المصنع الذي أغلق أبوابه وطردهم مُتنكرا لخدماتهم سنين" ص65، وغير هذا كثير من العاهات المُلتبسة والسرية تحت هذا القناع أو ذاك ، والتي أضحت مُعقدة ويمكن أن نختزلها في موضوع القهر الاجتماعي والسياسي، ذلك هو "الإبداع الحق والأصيل كما نعلم الذي يمتلك حدا من الجرأة والشجاعة، يسمح له بكشف فضائح الذات والمُجتمع، واختراق التابوهات والمحظورات ومناطق الدلجة- كما يرى الناقد المغربي نجيب العوفي.

مُجمل القول: شكرا لرواية "شكرا أيها الشيطان" لعباس سليمان التي أتحفتنا بشيطنتها، ولا نعني بها أنها لا تقول سوى شيطنتها ورداءتها ولا تستحق سوى الرجم، بل نعني بها تلك الشيطنة التي تبدع وتنتج شيطنتها فنيا وجماليا، وتستحق أن نغدق عليها بالشكر والاقتدار، والشيطنة مطلوبة ومشروعة حتى في المُوسيقى، و معزوفة "هزة الشيطان" لعازف الكمان المشهور (تارتيني) الذي رأى الشيطان في حلمه، وأنه طلب منه بأن يكون خادماً له، ليبدأ بعدها الشيطان بالعزف فورا على الكمان ببراعة فاقت الوصف بينة وحجة، ويا لروعة الشيطان بهذا العصيان البهي وهذا التحرر الذي يتمرد على الأصنام والأنماط وسُلطة الكتابة الواحدة!



أدب

الشعر المغربي الحديث والمُعاصر من ضيق التحقيب الجيلي إلى رحابة الحساسية الجديدة



عبد الغني الخلفي[1]

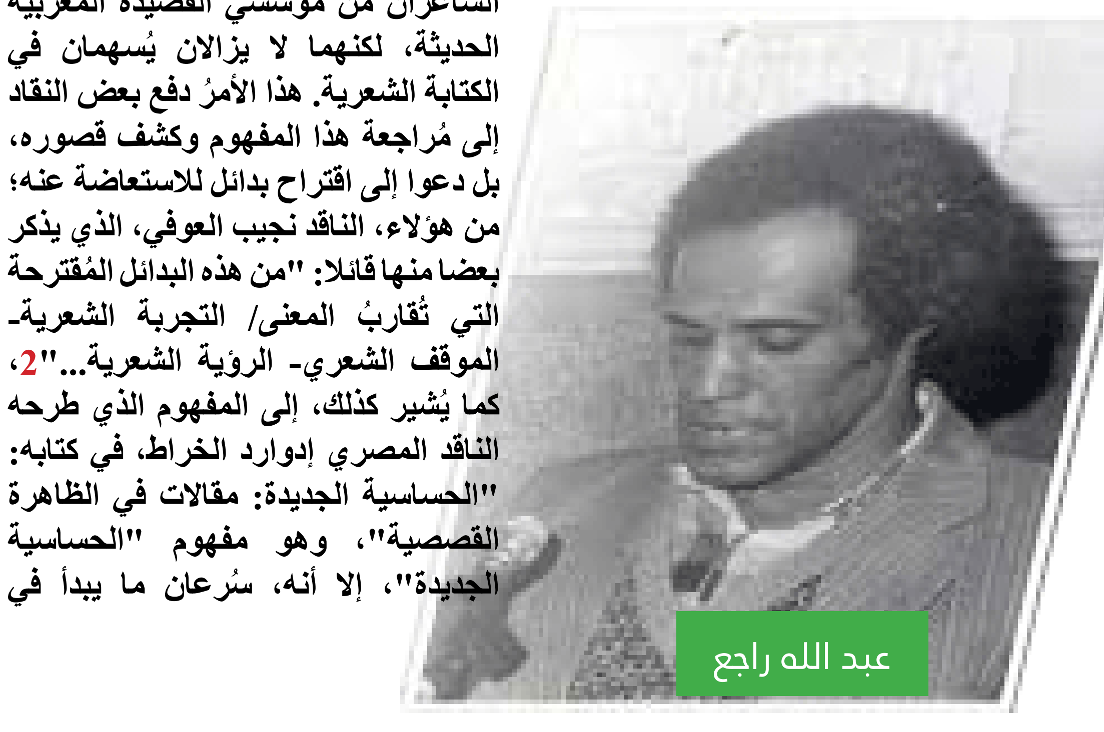
المغرب

درج نقاد الشعر المغربي الحديث والمُعاصر على توظيف مفهوم "الجيل"، باعتباره إجراء لمُقاربة نصوص هذا الشعر، حيث يتم، وفقه، تصنيف الشُعراء إلى أجيال شعرية، بدءا بجيل الستينيات- جيل المُؤسسين- فالسبعينيات، فالثمانينيات، فالتسعينيات. ويجد المُطلعُ ذلك، في متن الدراسات النقدية الأولى، لا سيما تلك التي صرّح فيها أصحابها باختيار دراسة مُنجز بعض الشعراء المغاربة، عبر "حصرهم" إبّان عقد زمني/ جيل شعري، كما فعل محمد بنيس في أطروحته "ظاهرة الشعر المُعاصر في المغرب مُقاربة بنيوية تكوينية"، التي خصّها لدراسة شعر الجيل الأول، وكذا الشاعر الراحل عبد الله راجع في أطروحته "القصيدة المغربية المُعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد"، التي قارب فيها شعر الجيل الثاني، وأيضا صلاح بوسريف في كتابه "المُغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المُعاصر"، التي تناول فيها شعر الجيل الثالث، على سبيل التمثيل لا الحصر.

قد نجد، بداءة، لهذا الاختيار ما يُبرّره، بالنظر، أولا، إلى أنّ زمن إنجاز هذه الدراسات، كان عاملا مُساعدا على هذا الاختيار؛ ذلك أن قلة الشعراء وعدد الدواوين اللذين كانا يُعدان على رؤوس الأصابع، ساعدا على "حصر" المجموع الشعري المدروس في إطار زمني واحد، مع اعتبار الزمان قانونا أساسا في فهم وتأويل ما تحمله التجارب الشعرية التي تمت مُقاربتها، عبر مُقاربة بنيوية تكوينية كما لدى بنيس وراجع. وهكذا كان يُنظر إلى ما يسم النصوص الشعرية المدروسة بربطها بإطارها الزمني، الذي ساهم في رسم الملامح والسمات العامة لشعر الشُعراء، لا سيما أن التوجه الإيديولوجي كان يُلقي بظلاله على شعر هذه المرحلة. لكن، بدا للعيان، أن هذا الاختيار لم يعد اختيارا ناجعا لمُقاربة مُنجز الشعر المغربي، وخاصة بعد كلّ ما عرفته القصيدة المغربية من تدفق، بل انفجار شعري مُتعدد، بدأ في التسعينيات من القرن الماضي، وازداد تدفقه مع بداية الألفية الثالثة.


محمد بنيس

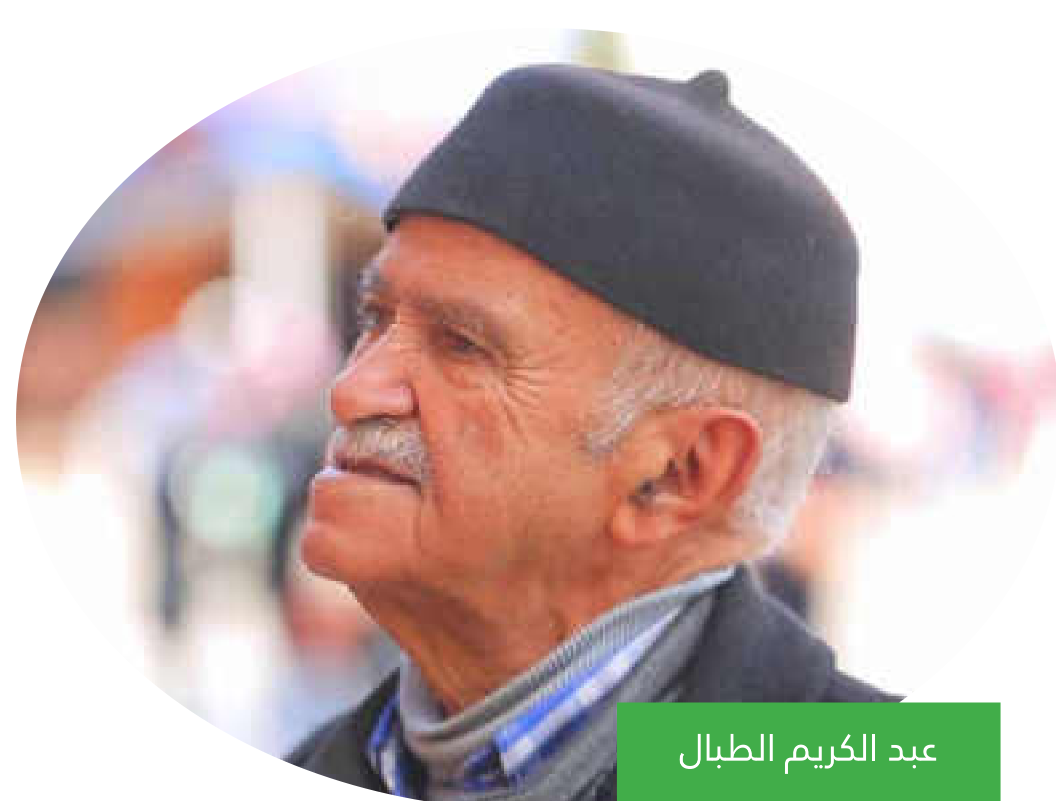
إن هذا التدفق الشعري سمح بتوسيع خارطة الشعر المغربي، وبظهور تجارب متنوعة المشارب والرؤى، أحدثت تراكما كميا مُهما، إلا أن ذلك لم يصاحبه نقد يُوجهه ويكشف خصوصياته وتشكيلاته الجمالية، ويقيّم الحركة الشعرية، بإظهار ما لها وما عليها، وهو ما كان سببا في تسرب نصوص "شعرية" وانتسابها إلى ديوان الشعر المغربي، في غفلة عن النقد الذي لم يستطع مُجاراة عشرات النصوص التي كانت تصدر، ويتضاعف عددها، ناهيك، أيضا، عن كون جزء مُهم مما كان يُكتب وقتئذ كان مُنصبّا على دراسة التجارب الشعرية لرواد القصيدة المغربية،


عبد الله راجع

وفي مُقابل الاهتمام الملحوظ الذي حظيت به هذه التّجارب، يَمكن للباحث أن يُسجل ما لقيته تجارب أخرى كثيرة من إغفال وتجاهل، رغم قيمتها الفنية والجمالية.

في ظل ما استجد داخل خارطة الشعر المغربي، بعد أن أصبح مفهوم الجيل لا يُسعف في مُقاربة هذا المتن الشعري، وذلك بعد أن اخترق الشعراء الحيز الزمني الذي أدْرِجُوا ضمنه في أول الأمر، حيث نجد شاعرا نبغ في الستينيات مثلا، كعبد الكريم الطبال، لكن عطاءه الشعري لم يظل قاصرا على هذه الفترة، بل إنه لا يزال مُستمرا حتى اليوم، والأمر نفسه يُقال بالنسبة للشاعر محمد السرغيني، فهذان الشاعران من مُؤسسي القصيدة المغربية الحديثة، لكنهما لا يزالان يُسهمان في الكتابة الشعرية. هذا الأمرُ دفع بعض النقاد إلى مُراجعة هذا المفهوم وكشف قصوره، بل دعوا إلى اقتراح بدائل للاستعاضة عنه؛ من هؤلاء، الناقد نجيب العوفي، الذي يذكر بعضا منها قائلا: "من هذه البدائل المُقترحة التي تُقاربُ المعنى/ التجربة الشعرية- الموقف الشعري- الرؤية الشعرية..."[2]، كما يُشير كذلك، إلى المفهوم الذي طرحه الناقد المصري إدوارد الخراط، في كتابه: "الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية"، وهو مفهوم "الحساسية الجديدة"، إلا أنه، سُرعان ما يبدأ في تفنيدها وبيان ما يعتريها من قصور؛ حيث اعتبر كلمة "حساسية" "ذات شحنة نفسية وشعورية مُحددة قد لا تستغرقُ الأبعاد العميقة والمُعقدة للخطاب"، كما اعتبر كلمة "موقف" "ذات شحنة إيديولوجية حجاجية قد لا تتلاءم دائما مع طبيعة "الخطاب الشعري"، بينما اعتبر كلمة "تجربة" "من فرط تداولها أصبحت من قبيل المُشترك اللفظي الذي يعمّ كل الميادين"[3]. ومن ثم، يقترح بديلا لهذه الكلمات، إذ يعتبر مُصطلح "الرؤية الشعرية "La vision poétique" الأكثر قربا وتعبيرا[4]. إلا أنّ هذا الاقتراح، بدوره، كما يظهر لنا، قد لا يُسعفنا في الإحاطة بخصوصيات التجارب الشعرية التي نود مُقاربتها؛ فهو يدل على التعدد أكثر مما يدل على الوحدة أو التحديد؛ فنحن يمكن لنا أن نتحدث عن رؤى شعرية تتعدد بتعدد الشعراء، بل بتعدد النصوص الشعرية للشاعر الواحد، مثلما يؤكد هو نفسه ذلك؛ كما أن الرؤية مُصطلح زئبقي غير قار، ويمكن أن يتأثر بالظروف التي كُتب خلالها الديوان، ويُضاف إلى ذلك، أن هذا المُصطلح يمكن أن يتداخل مع مُصطلح آخر هو مُصطلح "الرؤية السردية" في مجال السرد، وفي مُقابل الحديث عن الرؤية السردية للسارد داخل النص السردي، يمكن أن نتحدث كذلك عن الرؤية


صلاح بوسريف


عبد الكريم الطبال

الشعرية للشاعر داخل القصيدة، مما يؤدي إلى بعض التداخل بين المُصطلحين بالنسبة للقارئ.

رغم هذا الاقتراح الذي توصل إليه العوفي، إلا أنه لم يستطع أن يلغي مفهوم الجيل الشعري، بل هو مُجرد تحديد وتوصيف له؛ لأن سُلطة الجيل أقوى. يقول العوفي: "إن لكل شاعر رؤيته الخاصة، الثابتة أو المتحولة، ومن جماع هذه الرؤى الخاصة النووية، تتكون الرؤية الشعرية والفكرية العامة والناظمة. يتكون الجيل الشعري. من هنا تصبح الرؤية الشعرية والرؤيا للعالم مُحددين رئيسين للجيل الشعري"[5]. لينتهي في نهاية الأمر، إلى اعتبار اقتراحه مُجرّد إلحاق للجيل الشعري، كما يدلّ على ذلك عنوان مقاله "القصيدة المغربية/ أجيال ورؤى".

نجد الناقد المغربي بنعيسى بوحمالة، يُفضل استعمال مفهوم الحساسية الجديدة، بعدما لاحظ القصور الذي يطرحه مفهوم الجيل. ففي مقال له بعنوان: القصيدة المغربية المُعاصرة عن حداثة مُتنامية وواعدة"، نجده يتتبع مسار القصيدة المغربية، بدءا بجيل الرواد- جيل الستينيات- موضحا الدور الريادي لأصحابه في إرساء معالم قصيدة مغربية حديثة، ومن خلال نصوص هؤلاء، وما تعكسه من سمات وخصوصيات دالة، نابعة من المرحلة التاريخية التي عايشوها- مرحلة ما بعد الاستقلال- مرحلة الخيبة وضياع الآمال، لذلك يُلاحظ أنّه: "لم يكن مُستغربا أن تبلور قصائدهم، أو غالبيتها الساحقة، هذا الموقف الإحباطي، وأن تتضافر لغتهم الشعرية وطرائقهم التخييلية على تنشئتها وتمريرها شعريا"[6]. فقد لعبت المرحلة التاريخية دورا كبيرا في توجيه شُعراء هذه المرحلة، ولعل هذا ما يُفسّر هيمنة الطابع الإيديولوجي وعلو نبرته في قصائدهم، وذلك على حساب الجانب الجمالي الإبداعي، مما أطر رؤيا هؤلاء للعالم، والتي هي "رؤيا السقوط والانتظار"، كما خلص إلى ذلك محمد بنيس في أطروحته السالفة الذكر.

وصولا إلى جيل الثمانينيات، يخلص بوحمالة إلى القول عن شعراء هذه المرحلة: "إن عدم جلاء شخصيتهم الشعرية المُوحدة والمُتجانسة ما داموا قيد نسجها ليجنح بنا إلى تفضيل تعميد فاعليتهم الشعرية، المُثابرة على كل حال، بالحساسية الشعرية بدلا من الجيل الشعري"[7].

لعل هذا الاختيار المفهومي "الحساسية الجديدة"، هو ما شكّل نواة كتاب الشاعر والناقد عبد اللطيف الوراري، المُسمّى "في راهن الشعر المغربي المُعاصر من الجيل إلى الحساسية"، والذي يمكن اعتباره تأسيسا جديدا لنقد مغربي مُعاصر، يقارب نصوص الشعر المغربي بمنظور آخر، يقطع مع مُصطلح الجيل، الذي لم يعد يسعف على الإلمام بكل التجارب.

لقد أعاد الوراري صياغة مفهوم الحساسية، إذ نظر إليه باعتباره يتماشى مع طبيعة الظرفية الشعرية الراهنة التي يحكمها طابع الاختلاف والتعدد، الشيء الذي يُسهم في خلق مشهد شعري مُثمر كما ونوعا، وفيه تتعايش مُختلف التجارب الشعرية، رغم تباين مرجعياتها وتأسيساتها الجمالية، شكلا ومضمونا، وهي كلها أصبحت تُشكّلُ ما يُطلق عليه اليوم "بالتجربة الشعرية الجديدة". إن هذه الحساسية الجديدة " مُمتدة بصمت، وأوسع من أن تتأطر داخل مفهوم مُغلق ونهائي مثل مفهوم الجيل... لذلك يجب أن نلتقطها ونسائلها بصيغة الجمع لا المُفرد، وبالتالي نعيد اكتشاف الشعر المغربي في زمننا الراهن"[8]

فنحن، بناء على ما يطرحه الوراري، في حاجة إلى اجتراح إجراء جديد، من شأنه أن يُساعدنا على اكتشاف شعرنا في الزمن الراهن، وذلك لن يتأتّى ما دام ناقد الشعر المغربي يُقاربه بمفاهيم قديمة، بينما النصوص الشعرية تتجدد، في حين أصبح



محمد السرغيني

الشاعر المغربي يسعى نحو آفاق شعرية جديدة، ويخوض مُغامرات في الكتابة، تخلخل ما كان سائدا في العقود السابقة، وتبني جمالياتها الخاصة. وعليه: "فليس هناك من مُسوّغٍ، ألبتة، أن يظل نقد الشعر المغربي كما هو "[9]. ومن ثم، فقيمة هذا المفهوم الذي يتبنّاه الناقد ويُقارب راهن الشعر المغربي في ضوئه، تظهر في كونه مفهوما أكثر شمولية، وغير مقيَّد بتحديد زمني؛ بمعنى أنه لا يحصر شاعرا مُعينا في عقد زمني، بحيث يجعله دائما منسُوبا إليه، إنه يفتح المجال لاحتواء كلّ التّجارب الشعرية بغض النظر عن الفترة التي رأت فيها النّور. وهكذا، سيُصبح، وبحسب هذا التّحديد، راهنُ الشّعر المغربي منضويا تحت غطاء هذا المفهوم الجديد، بما في ذلك حتى الشعراء الذين وضعوا أسس القصيدة الحديثة بالمغرب، والذين لا يزال البعضُ منهم يكتُبُون بشكل مُنتظم، وهم لا يكتبُون وفق تصوراتهم السابقة، بل جددوا مفهومهم للشعر وللكتابة، بحيث نجد منهم من أصبح يميل للكتابة وفق اشتراطات ما بات يُعرفُ اليوم "بقصيدة النثر"، بعد أن فرضت هذه الأخيرة وجودها على المشهد الشعري المغربي والعربي قبله.

إذا كان مفهوم الجيل، يؤطر الشعراء ضمن عقد زمني، حيث نجد صدى ما ميّز ذلك العقد من أحداث وصراعات إيديولوجية، أو تمثلات وتصورات للواقع والوجود، فإن اجتراح مفهوم الحساسية وتبنيه من لدن الوراري في كتابه السالف الذكر، صاحبه تحديد، أو بالأحرى، توصيف للسّمات الشعرية الأساسية التي ترتدّ إليها نصوص التجربة الجديدة، والتي بدا أنها تغطي نصوص المرحلة الجديدة للشعر المغربي، وتحديدا منذ أواسط التسعينيات من القرنِ الماضي حتى الآن، ليظل راهنُ الشعر المغربي مُنفتحا على التجدد والتنوع المُستمرين، مع التأكيد، طبعا، على ضرورة المُصاحبة النقدية للمشهد الشعري الجديد.

ظل الوراري، في ثنايا كتابه، حريصا، على إبراز المقومات والأسس البانية لشعر الحساسية الجديدة، لا سيما ما يدخُلُ ضمن قصيدة النثر؛ من ذلك، مجهوده الظاهر في هذا الكتاب، والمُتمثل في بسط مسألة الإيقاع في هذا الشعر، موضحا اللبس الحاصل بين مفهوم الإيقاع ومفهوم الوزن، إذ الإيقاعُ أشمل من الوزن، كما أن مُمكنات بناء الإيقاع عديدة وليست مُقتصرة على الوزن العروضي كما قعّد له الخليل. ومن ثم، نجده يُفنّد، الادعاء الذي يقول بغياب الإيقاع في مُعظم ما يُكتبُ من شعر الحساسية الجديدة، لأنّ هذا الشعر يبني إيقاعه بطرقه الخاصّة، إلّا أن ما نُلاحظه، بخصوص مسألة تعدد مُمكنات بناء الإيقاع، أنّ تنوع هذه الطرق الّتي يُبنى بها، وعدم خضوعها لقواعد مُحددة ومُقعّدة، تجعل المجال مفتوحا لبناء سلسلة لا محدودة من مُمكنات الإيقاع، وذلك إذا ما أخذنا بعين الاعتبار، كون كل قصيدة تبني إيقاعها الخاص بها.

لقد كان الإقبالُ على تبني مفهوم الحساسية مُحتشما فيما كان يُكتبُ من نقود حول الشعر المغربي، إلّا أن ذيوع هذا المفهوم ازداد مُؤخرا، خاصة خلال العقد الأخير، بعد الطفرة التي حققها الشعر المغربي على مستوى الإنجاز والنشر، وكذا تزايد الاهتمام بنقد الشعر المغربي، من خلال الأطروحات الجامعية والدراسات النقدية، بالإضافة إلى ما يُنشر على أعمدة الصُحف والمجلات المغربية، وهي كلها عوامل ساعدت على الانفتاح على هذا المفهوم وتبنيه، رغم كونه مفهوما موسَّعا، يسمح باحتواء تجارب مُتباينة الرؤى والمرجعيات، وهو رغم إجرائيته وقدرته على الالتفاف حول ما يُكتبُ اليوم، إلا أنه يفتح المجال للتنوع والتعدد الذي قد يخلق فوضى على مستوى المُمارسة الإبداعية والتحقق النصي.

---

1 - باحث بسلك الدكتوراه، مُختبر العلوم الإنسانية والمعرفية والدراسات النصية (الرشيدية).

2 - نجيب العوفي/ القصيدة المغربية: أجيال ورؤى/ مجلة الآداب/ العدد 1، 2/ أول يناير 1995م/ ص 37.

3 - المرجع نفسه/ الصفحة نفسها.

4 - نفسه.

5 - انظر المرجع السابق.

6 - بنعيسى بوحمالة/ القصيدة المغربية المُعاصرة عن حداثة مُتنامية وواعدة/ مجلة البيت/ العدد 8/ أول يناير 2004م/ ص 80.

7 - انظر المرجع السابق/ ص 87.

8 - عبد اللطيف الوراري/ في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية/ منشورات دار التوحيدي/ الطبعة الأولى 2014م/ ص 38- 39.

9 - انظر المرجع السابق/ ص 18.



أدب

التخييل الذاتي من العالم الحسي إلى العالم المثالي في رواية: بعد الحياة بخطوة للكاتب/ يحيى القيسي قراءة أدبية من منظور نفسي



د/ رشا الفوال

مصر

مُقدمة:

إلى أين يقودنا الموت؟ وماذا ينتظرنا هناك؟

على افتراض أن (التخييل الذاتي) ينزاح عن الواقع ويُعيد تشخيصه"[1]، فالطابع التخييلي، وسرد الما بين، يحدث عندما ينفلت من الإنسان معنى الحياة بشكل من الأشكال، للدرجة التي تُحتم عليه إعادة خلقه- أي معنى الحياة- من خلال كتابة(الأنا)، وكتابة الأنا مفهوم يشير إلى ضروب الكتابة السردية التي تتخذ ذات المؤلف مدادًا لها[2].

قراءة النص الروائي: بعد الحياة بخطوة، الصادر عام 2018م، عن دار: المُؤسسة العربية للدراسات والنشر، للكاتب الأردني: يحيى القيسي وفق منهج التحليل النفسي أمرًا حتميًا أيضًا، للكشف عن الأزمات الإنسانية التي لها عميق الأثر في الخلق الأدبي، فإذا كان" كارل يونج " يتجه نحو أثر اجتماعية الإنسان على نفسه، وما يترتب على ذلك من محاولة تفسير إبداعه تحت مظلة الرواسب المُجتمعية، فالرواية محل القراءة هى المفتاح الأوحد لقراءة تاريخية وجود المُبدع وملامح ذاتيته، والمُبدع عندما يبدأ عمله الخلاق ينتقي أكثر المعاني تأثيرًا على نفسه وكأننا بإزاء مواجهة حقيقة الحدث التي تُمثل ذات النص من خلال المحاور التالية:

أولًا: الترجمة الشخصية للذاكرة وتجليات الموت:

لم يحدثنا الكاتب على لسان بطل الرواية عن الموت، إنما حدثنا عن تجلياته التي جاءت راصدة لصراع الذات- قبل الدخول في الغيبوبة- تلك التي وجدت ضالتها في (الموت الرمزي)- أثناء الغيبوبة- ربما لذلك لاحظنا أن أثر الموت والاتجاه إليه تم من دون انفصال عن البدايات، تلك التي بدأها من الذاكرة بإيقاع سريع، في شكل جُمل مُكتملة دالة على حاله، وحال الجماعة السيكولوجية التي ينتمي إليها فـ"حصة الرياضة عقاب أسبوعي/ تمنى أن يموت مُدير المدرسة/ تمارض حتى لا يذهب إلى المدرسة/ مطرق رمان مع مُعلم الرياضة/ سؤال: أرسم خارطة الأردن وبين حدودها "، وصولًا إلى إصابته بالجلطة، بعدها بدأ إيقاع السرد

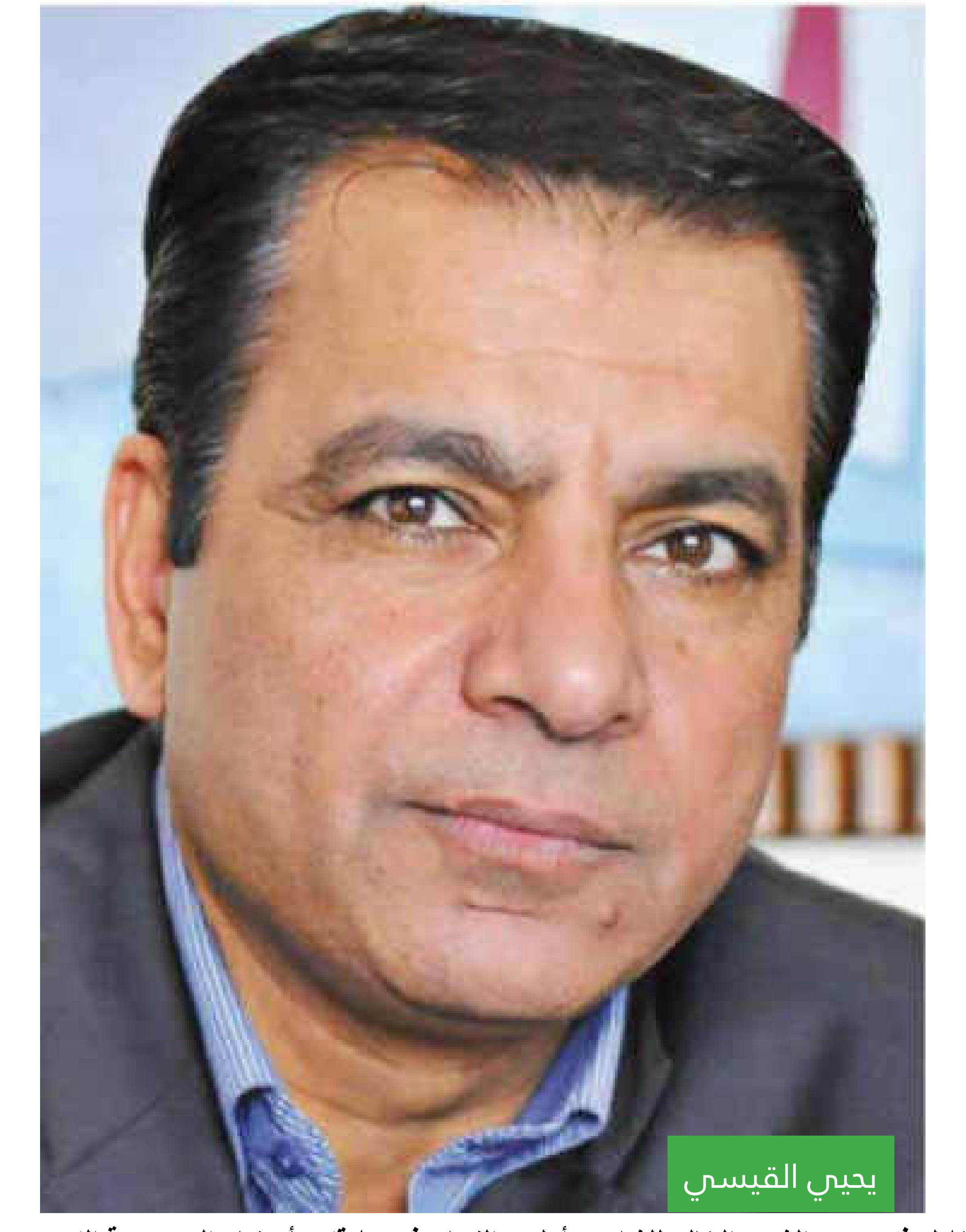
في البطء، لا غرابة في ذلك؛ لأن بطل الرواية دخل في غيبوبة، إلا أن روحه التي انفصلت تدريجيًا جعلته يدرك أن: "الزمن في رحلة العروج لا سُلطان له على أحد، وأن أول الترقي يكون بالتجلي عن إيقاعه البليد"، مع مُلاحظة أن استعادة مُفردات الحياة الماضية، والتاريخ الشخصي جعلنا نشعر بالتطابق التام بين المُؤلف الأصلي القائم بدور الراوي العليم وبطل الرواية؛ ولأن "الشخصية الإنسانية نتاج خبرات الذاكرة بشكل مُتداخل غير مُنظم"[3]، جاءت ذاكرة بطل الرواية ذات أبعاد (تاريخية/ حضارية)، دالة على موت الوطن من خلال التعبير عن عثراته، فيقول الراوي العليم عن البطل: "أبوه في المُعسكر تحت وطأة حالة الطوارىء/ أصوات قذائف وزعيق طائرات/ مات ابن جارهم من انفجار لغم قديم"؛ وكان استخدام الأفعال المُضارعة "أول يوم له في المدرسة وهو يحاول الهرب/ شعر رأسه يتساقط من مرض الثعلبة/ أبوه يبكي/ أبوه الأرمل يُلح عليهم بالزواج) دالًا على حال الاحتضار التدريجي المُستمر؛ ولأن "كل تجربة حياتية خافية جامعة"[4] كما يسميها "كارل يونج" جاء الجسد كجانب مرئي لبطل الرواية عبر امتداد ذاكرته، فيقول الكاتب: "أدرك حينها أن ذاك هو جسده"، هذا (الجسد الشبحي) اعتمد عليه الكاتب كأسلوب إشاري يعكس قلق البطل فنراه "حاول الاقتراب من أخته الكبرى ليقول لها: إنني بخير لاتقلقي، أنا هنا قربك بكامل عافيتي، فلم كل هذا الحزن؟"، وحزنه، عندما يحدثنا عن كرامات جده "علي" وكيف أن: "أهل القرية يطلقون على عائلته من بعده لقب الفقرا"، ومخاوفه، عندما بدأ يحس بأفكار من حوله وهى تغادر رؤوسهم صورًا وكلمات، إلا أن الموت في الرواية كان سببًا لاشتقاق حياة جديدة، لها مظاهرها التي تجلت في قول الراوي العليم على لسان البطل: "الموضوع كله مواصلة الحياة نحو ما هو أجمل/ فالموت ليس نهاية ولا فناء، بل مواصلة للحياة في مكان آخر"، ربما لذلك كانت الغلبة للفضول الذي يمثل إيقاع مواجهة الموت حسيًا، كأن البطل يحاول قدر المُستطاع



أن يصل إلى (التوازن النفسي) ولو على مستوى (التخييل)، فنراه عند الوصول إلى دار الإقامة الهانئة "المُستقر" يدرك أن بعد الموت حياة موازية للحياة الأرضية، لسان حال الكتابة هنا يقول: "الموت ليس نهاية الحياة".

ثانيًا: الصراع، وأزمة (الأنا/ الهُم):

لاشك في أن الكاتب لم يقدم للمُتلقي أنصاف الحقائق، إنما اعتمد في بنية الأحداث على حتمية تجاوز الموت بالسير في اتجاهه، والمُقارنة الضمنية بين الموت الأرضي الدال على احتضار الجسد وتحرر الروح، والموت العلوي الدال على احتضار الروح وحياة الجسد، فيبدأ بعد عودته من الغيبوبة في سرد "كتاب الرؤى والأسرار"، هنا نُلاحظ أن البطل بدأ حديثة للمُتلقي بلسان المُتكلم، فبعد أن استعمر الموت المكان وأنتج فيه، وترك رواسبه في نفسه، يذكر تلك الرواسب اعتمادًا على آلية (الاستدعاء) من الذاكرة من دون طمس، كأنه يقول: علينا الانتباه إلى الحياة، وكأن الارتكاز على الروح يمكننا النظر إليه كمحاوله لمواجهة أجواء الموت، خاصة موت الزمن الذي انعكس في احساسه بالغربة- تلك التي يكون الزمن من خلالها ثقيلًا على النفس، خاليًا من معاني الحياة، حاملًا للموت- انعكس أيضًا في سيادة ثيمة الموت وتجلياتها المُتشظية، فهناك الموت المعنوي في الأحداث، وأبعاده التي رصدها الكاتب من خلال الأحلام المُجهضة فيقول: "متى يعلنون وفاة العرب؟" وكأنه يرغب في موت جماعته السيكولوجية، والأنفاس المُجهدة، فيتذكر "بكاء أمه تحت اللحاف لسبب غامض"، برع الكاتب هنا في التعبير عن الموت عبر الحياة ودلالات الفقر "فتليفزيون جارهم أبو هاني لكل الحارة"، وخراب الوطن، وموت الذكريات "فأبوه الأرمل يلح عليهم بالزواج من جديد وتربة أمه ما تزال خضراء"، والأوجاع الدالة على بؤس الإنسان فها هو "يتساقط شعر رأسه من مرض الثعلبة/ ورائحة حنوط جدته المتوفاه/ وأمه التي رحلت قبل خمس سنوات بعد أن أكلها سرطان الكبد وخفت دبيب جسدها خلية فخلية" تسيطر عليه، مُعبرًا عن مأساة الإنسان العربي من



خلال ذكر بيت الشعر الخالد للشاعر"أمل دنقل": "لا تصالح ولو منحوك الذهب"، معرجًا على أزمة الكاتب في بلاد العرب الذي "ينتظر عادة سنوات طويلة لكي ينتبه أحد إلى ما أنجز"، ورغم أنه أثناء الانتقال من (العالم الحسي) إلى (العالم المثالي)، أدرك أن هناك فرصة لحياة أخرى مُتجددة، إلا أن ثنائية (الحياة/ الموت) تم رصدها من خلال رغبته في الموت كنهاية لحالة الإحباط بعد العودة من (الموت الرمزي)، والموت كفرار من الهزيمة بفعل الضغوط الحياتية، فبطل الرواية اتبع عدة آليات لمواجهة تلك الضغوط منها: (الكبت) الذي اتضح في منع النزعات النفسية من السير في طريقها الطبيعي، ولذلك تظل مُتحفزة للظهور، و(التعويض) من خلال محاولة النجاح في علاقته بأعضاء المجموعة التي تهتم بتجربة الاقتراب من الموت عوضًا عن عجزه في إقامة علاقات شخصية ناجحة في مُحيطه الأسري بعد عودته من الغيبوبة[5]، ثم (الانسحاب) التدريجي وتجنب مصادر القلق وكل مواقف الصراع والإحباط في نهاية الرواية، فالأنا التي تعي مجموع خبراتها الحسية، والإدراكات العقلية للأحداث بين أهداف البطل الخاصة والهدف المُشترك للجماعة السيكولوجية، تضعنا أمام فكرة الجماعة "التي تتوقف قيمتها على القيمة الروحية للأفراد[6]"، ربما لذلك كان لا بد من اللجوء إلى (الخلاص الخيالي)، والارتكاز على الروح ونفي الجسد، فالبطل أولًا كانت لدية الرغبة في الخلاص من عذاب الجسد، ثم تجلت بعد ذلك رغبته في الخلاص من الالتزام

مجال للمهن المُتعلقة بالديانات، مثل الأئمة والقساوسة والمُؤذنين، إذ لا مساجد ولا كنائس، ولا أي نوع من المعابد، ولا مجال أيضًا لرجال الاقتصاد والبنوك، وصولًا إلى مُحاضرته الأخيرة عن الحياة بعد الموت التي خُيل إليه فيها أن من كان ينطق بلسانه جده علي، فقد استعاد تجربة خروجه من الحياة بذاكرة حادة، مع مُلاحظة أن الكاتب لم يلجأ إلى (التخييلات النمطية) في الإجابة على سؤال الموت، إنما اعتمد على الأنشطة التخيلية التي "ترتكز على الوظائف الاستكشافية وترتبط بحب الاستطلاع"[9].


كارل يونج

بر واسب نفسه الخافية الجماعية، وما أدت إليه من إحساس بأولى درجات الإحباط عندما أنكر عليه أبوه حكايته عن الحياة بعد الموت، وزوجته التي جاء ردها على ما رآه باردًا جدًا، فثمة "انفصام موروث بين الفرد بوصفه ذاتًا خلاقة تريد أن تُحقق أهدافها، وبين الفرد كموضوع تحت تأثير الآخرين"[7]؛ ولأن البطل أصبح غريبًا عن ذاته بفعل الصورة التي يعكسها الآخر عنه، و"التي لا تكون مُتطابقة مع صورة ذاته التي يحملها"[8]

اتضح هذا الانفصام أيضًا لدى أعضاء المجموعة التي انضم إليها لاهتماماتهم المُشتركة بفكرة الحياة بعد الموت، لنجد أن المُهندس المعماري "رفض فكرة الانغلاق الطائفي وتزوج من طائفة أخرى مُهتم بتجربة الاقتراب من الموت"، وطبيبة الأسنان التي "تعتبر فاجعة الموت مسألة غير قابلة للشفاء" خاصة بعد أن اختطف ابنها وهو في عمر عشر سنوات، والمُمرضة المُؤمنة "بأن الموت ليس نهاية الإنسان، بل بداية حقيقية لحياة أخرى"، والضابط المُتقاعد الذي خرج من الحرب برجل عرجاء من أثر شظية، وذاكرة مشوشة، والذي "رأى الموت الوحشي العاصف حينما تتطاير أشلاء الجنود في خندق بسبب قنبلة" فظل سؤال الموت هو الحاضر في أغلب نقاشاته، وربة البيت التي "كان رحيل أمها قبل سنوات صدمة كبيرة بعد أن قتلتها خادمتها "، ربما نجد تفسيرًا لذلك الانفصام في كتاب "الرؤى والأسرار" فصل "الذين لا مكان لهم" في الحياة بعد الموت، حيث لا توجد مُعسكرات للجنود، إذ ليس ثمة احتمال لأي حرب، ولا

---

1 - محمد الداهي 2010م/ التخييل الذاتي هوية المفهوم ومُفارقاته/ مجلة آفاق/ اتحاد كتاب المغرب/ العدد -79 80/ ص 48.
2 - مُعجم السرديات 2010م/ الرابطة الدولية للناشرين المُستقلين/ ص 354.
3 - مُراد وهبة 1952م/ اللاشعور عند برجسون/ مجلة علم النفس/ عدد أكتوبر/ القاهرة/ ص 216.
4 - كارل يونج 1994م/ البنية النفسية عند الإنسان/ ترجمة: نهاد خياط/ دار الحوار/ سوريا.
5 - رشا الفوال 2018م/ الضغوط الحياتية وعلاقتها بأزمة الهوية والعدوان لدى عينة من الكتاب/ رسالة ماجستير/ كلية الآداب/ جامعة المنصورة.
6 - كارل يونج 1996م/ التنقيب في أغوار النفس/ ترجمة: نهاد خياط/ ط1/ المُؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
7 - بسام بنات 2005م/ ظاهرة الاغتراب لدى طلبة الثانوية العامة في مدينة الخليل وعلاقته ببعض المُتغيرات/ مجلة جامعة بيت لحم/ العدد 24/ ص 95.
8 - فيصل عباس 2008م/ الاغتراب: الإنسان المُعاصر وشقاء الوعي/ ط1/ دار المنهل اللبناني/ بيروت/ ص 273.
9 - رشا الفوال 2022م/ عملية الإبداع في شعر العامية: دراسة سيكولوجية/ رسالة دكتوراه/ كلية الآداب/ جامعة المنصورة.



أدب

رواية "كلب بلدي مُدرب" لمحمد علاء الدين

ينتمي بطل هذه الرواية الى "جيل ميدان التحرير"، على غرار مُؤلفها محمد علاء الدين، المولود في القاهرة سنة 1977م.

شهدت هذه الساحة التطلعات الثورية للشباب في مصر إبان "الربيع العربي" 2011م، تطلعات سُرعان ما تلاشت وصارت مُجرد أوهام. كما حملت هذه الرواية القصيرة بصمة الانتفاضة الشعبية الجسورة تلك، حيث اتسمت بنبرتها المُفعمة بالحرية، والبذاءة، والإحباط، والكلام المُستفز: شباب مُفلس يعيش أزمة مُنتصف العمر، يكتسب قوته بالتحايل في وسط يطبعه الجنس والمُخدرات في الصخب المدوي لمدينة القاهرة الضخمة.

دفع الحرمان أحمد، الحاصل على ليسانس في الآداب، إلى تأجيل مشاريعه الأدبية. حيث إنه كان بالكاد يستطيع توفير حاجياته الأساسية عن طريق كتابة قصص إباحية قصيرة لموقع على شبكة الويب في مُقابل ثلاثة دولارات للقصة الواحدة.

من بين هؤلاء الشباب، الحاضرين في الرواية، هناك نيفين، وهي امرأة فاتنة متزوجة من رجل يقيم في الخليج العربي- الفارسي لأسباب مهنية.

أطلقت نيفين عنان رغباتها الجامحة؛ مما أدى بها، هي والبطل، إلى مُغامرة غرامية مُثيرة سيدفعان ثمنها غاليا.

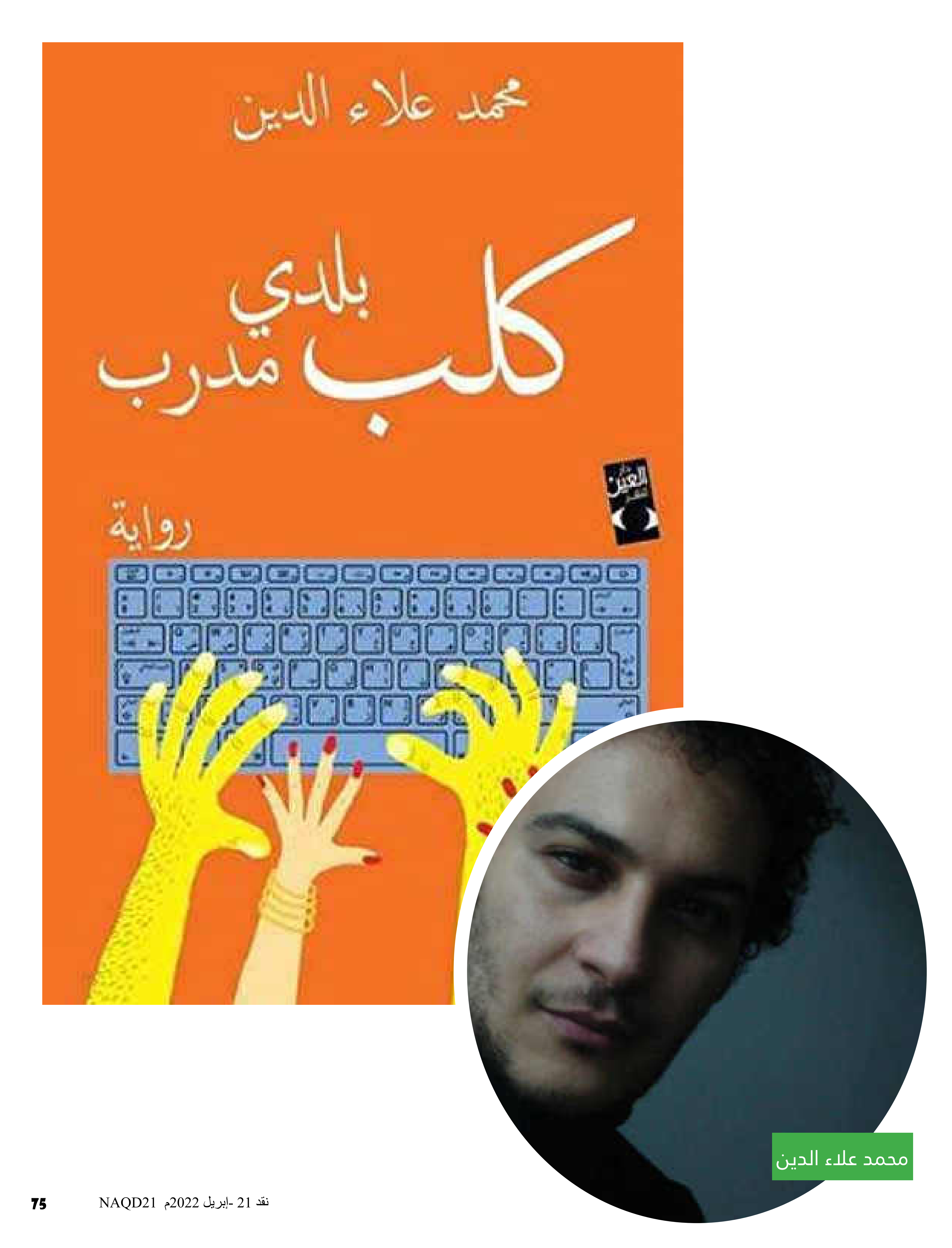
في هذه الرواية، وبلمسات دقيقة لا تخلو من الخفة والحزم في آن واحد، يقدم لنا علاء الدين بورتريها عن مصر الهوامش، حيث لا يفسد البؤس حس الفكاهة. فكاهة مُتبدية هنا في أبهى أناقتها، متجاوزة بكثير لباقة اليأس.



رفاييل ليريس/ صحيفة لوموند



ترجمه عن الفرنسية:
فهد المقروط/
المغرب



محمد علاء الدين



فوتوغرافيا

الصورة الصحفية: حقيقة وتلفيق وفن!



صالح حمدوني

الأردن

بطبيعتها المُفترضة، تلتصق الصورة الصحفية بالواقع. ولأنها تنقل حقائق ملموسة فإنها تُعزّز الثقة بحقيقيّتها. يقول المصوّر الصحفي روبرت كابا: "إذا ما كانت الصورة غير جيدة بما يكفي، فهذا يعني أن المصوّر لم يكن قريباً بما يكفي". الصورة الصحفية تستمدّ قوّتها إلى حدّ كبير من قرب المصوّر من الحدث أو الموضوع جسدياً وعاطفياً، وقدرته بالتالي على رصد ومشاهدة ما يحدث مُباشرة .

مُنذ حرب الخليج الثانية عام 1991م، تدفقت الصور والتسجيلات الصحفية بشكل هائل عبر التلفزة والفيديو والوسائل الرقمية الحديثة آنذاك. ويبدو أن هذا التدفق أثّر على مصداقية الصورة الصحفية بسبب تحوّلها الرقمي، أي بإمكانية أكبر للتلاعب بها، حذفاً وإضافة، أو عبر تناقضها مع ما يُقدّمه المُحللون الإخباريون. هذه الحالة لم تكن سائدة قبل ذلك. كانت الأخبار تستقي مقولاتها من خلال كمّ الصور التي تصل إلى مُؤسساتها، أو تُنشر عبر وسائل الإعلام التقليدية.

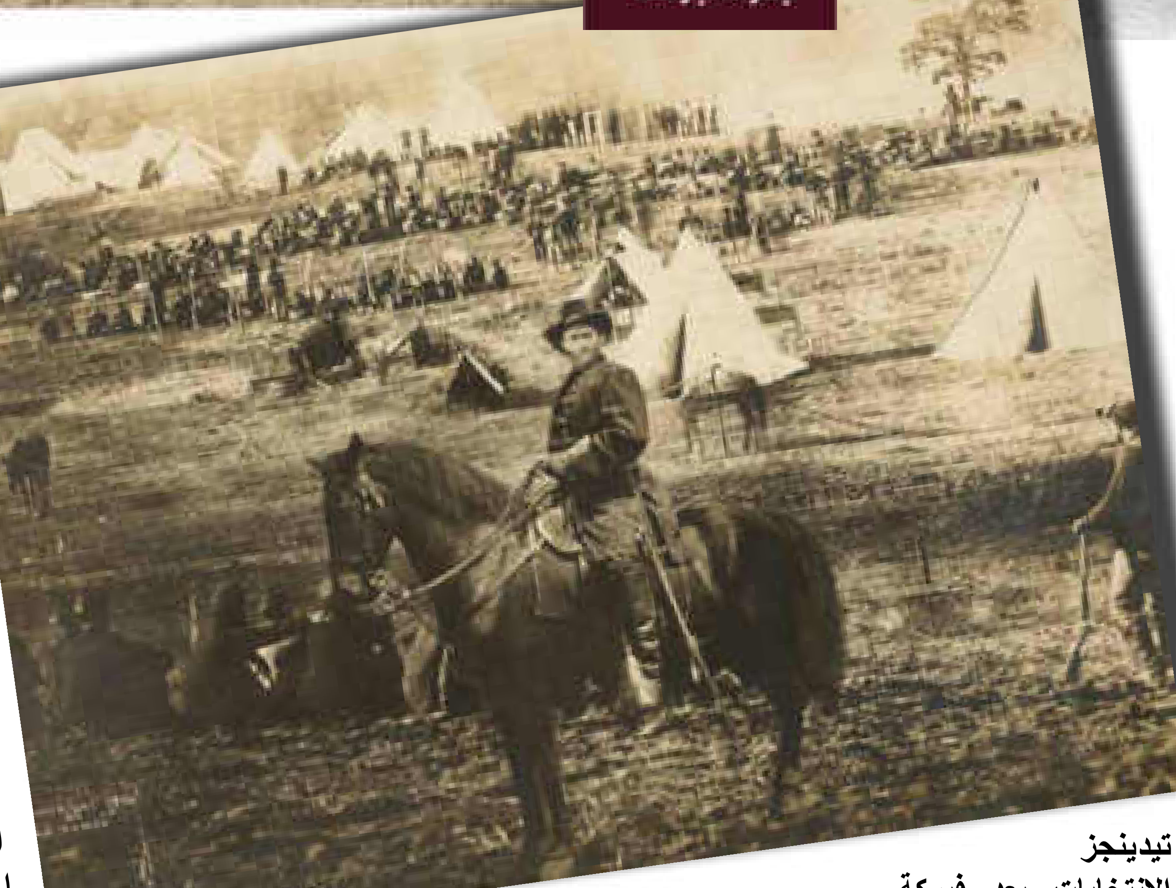
تاريخ التصوير الصحفي والتوثيقي حفل بالعديد من عمليات المُونتاج والتحريف قبل ظهور برامج التعديل المُنتشرة حالياً وعلى مستوى العالم، حّركتها دوافع سياسية ورغبة في الظهور بمظهر البطل، لكنها، على العموم، كانت محصورة في شخصيات مُعينة وعلى نطاق ضيّق جداً. فظهرت صورة شهيرة تم فيها وضع رأس الرئيس الأمريكي السادس عشر 1861م، إبراهام لينكولن، مكان رأس مُنافسه جيفرسون دافيز. وتم إنتاج صورة للرئيس الأمريكي الثامن عشر 1869م، يوليسيس جراند، بعد تجميعها من ثلاث صور مُختلفة. كما عُرف عن الرئيس السوفياتي سجوزيف ستالين أنه كان يطلب إزالة منافسيه ومُعارضيه من صوره، كذلك فعل موسوليني. فيما أثارت صورة المصور الصحفي روبرت كابا جدلاً واسعاً في عالم الصحافة- الصورة التي صورها لحظة إصابة مُقاتل في الحرب الأهلية الإسبانية إبان الحرب العالمية الثانية- أُشيع أن الصورة كانت مُمسْرَحة عن قصد. كما خسر المُرشح السيناتور

جيفرسون ولينكولن

ستالين



جنرال جرانت



تيدينجز الانتخابات بعد فبركة صورة له يتحدث فيها مع رئيس الحزب الشيوعي الأمريكي. وقبل سنوات أُثيرت ضجّة حول الصورة الفائزة بجائزة الصحافة العالمية لعام 2013م التي صوّرها، في غزة، المصور الصحفي بول هانسن بحجّة أنه قام بتعديل ألوانها إضائتها على برنامج لتعديل الصور. كما أثيرت العديد من التساؤلات حول صدق وحقيقية صور نُشرت من سوريا واليمن وأفغانستان والعراق. لذا علّق مُؤرخ التصوير الفوتوغرافي ديفيد كامباني: "كانت الصورة تأتي بالأخبار أولاً، الآن أصبحت ثانياً بعد تدفق المعلومات والتعليقات والتحليلات".

أصبحت الصورة بين مطرقة صدقيّتها عبر مفهوم روبرت كابا للصورة، التي يعزّزها القرب والسرعة ومُعايشة الحدث، وبين سندان تدفق الأخبار والمعلومات التي غيّرت علاقة الإنسان بالحدث والموضوع الذي كان يثير التعاطف مع الألم ووجوه الغرباء وعواطفهم وصولاً إلى اللحظة الحيّة للأحداث والأشخاص. ولعلّ هذا ما يُفسر تحوّل العديد من المصورين الصحفيين إلى التركيز على جماليات فنية في صورهم، ومعلوم أن التصوير الصحفي والفن يتضمنان اهتمامات وحريات مُختلفة. المصور الصحفي يلتقط الحدث من دون أن يعكس ذاته أو وجهة نظره، وينحاز للحظة والحقيقة والقرب، بينما المصور الفنان ينحاز للتأمل والتكوين والابتعاد عن تفاصيل الحدث، لكن كليهما يتركان أثر ما عند جمهورهم. ويتفقا على أن الصور تخضع لمُعتقدات وثقافة


لوك ديلاهاي

ومصالح الذين يستخدمونها ويقرأونها وخصوصاً لمن يروجونها.
قد تتعمّد وسائل الإعلام إفقاد الصورة لمعناها ودلالاتها بناء على توجهات سياسية وعقائدية وفكرية. فالمصور الفرنسي لوك ديلاهاي عمل على مشروع فوتوغرافي لمُدة أربعة أشهر في روسيا خلال عامي 1998-1999م، كان يركب القطار من موسكو ليعبر سيبيريا، وكان يتوقف في المحطات لالتقاط صور الحياة اليومية للشعب الروسي تعكس المصاعب التي يواجهها. كانت صورا قاسية ومناظر طبيعية كئيبة تصف مُعاناة الشعب الروسي خلال الأزمة الاقتصادية التي عاشها في تلك الأيام. بعد نشر أربع صور في مجلة نيوزويك علّقت إحدى القارئات: "نعم هناك العديد من الحقائق القاسية، لكن هناك أيضاً جمال سيبيريا ونوفوسيبيرسك، والشعب الروسي لم تُعطه حقه العادل في كفاحه اليومي. إنني أحثّك على إلقاء نظرة أعمق".

في الواقع، كان لدى المصور لوك ديلاهاي مشروع أكبر بكثير من الأربع صور التي نشرتها المجلة، على غرار مصوري المشاريع الفوتوغرافية الكبرى مثل ماري إلين مارك، وجيمس ناشتوي، وسيباستياو سالغادو. مشروع يتناول اليومي وصمود الشعب الروسي وكفاحه بشكل أكثر حميمية وشخصية، لذا حينما نشر صوره في كتاب فنّي لم يضع أي مُلاحظات توضيحية لكي لا يقود المعنى، فتم وضع الصور في الكتاب بشكل مُتسلسل قاد القارئ/ المُشاهد إلى رحلة مُعقدة بصرياً ومفاهيمياً، وخلقت فهماً أوضح لواقع روسيا آنئذ. لقد كانت إعادة نشر الصور في كتاب عبارة عن تعويض للأضرار التي سبّبتها مجلة نيوزويك بنشر أربع صور مجزوءة من مشروع واسع.
مُنذها كرّس ديلاهاي نفسه كمصوّر فنان ليتخلص من سياقات المُؤسسات الإعلامية التي تسعى لتوجيه الرأي العام عبر الصورة. صنع عالماً خاصاً عبر صوره، حيث زاوج بين الفن والصورة الصحفية. وألزم نفسه بضرورة نقل الحقيقة عبر الصورة لتكون شاهداً على ما يحدث، رغم ادعائه المتواصل بأنه لا يسعى إلى نشر الحدث بحدّ ذاته، أو محاولة إنتاج وجهة نظر لدى المُتلقي. اعتقد ديلاهاي بضرورة الفصل بين حقيقية الحدث وبين استغلال العاطفة والابتذال للترويج للحدث ضمن مسارات سياسية تمارسها المُؤسسات الصحفية. ينسى ديلاهاي أن محو الذات في إنتاج الصورة سيحطم أخلاقية الصورة، ويجعلها أكثر عرضة للاستغلال الإعلامي.
وفي تجربته نفسه تورط في هذا الخلط. فقد رافق قوات تحالف الشمال التي قاتلت طالبان في أفغانستان عام 2001م، وصوّر جنود طالبان قتلى وأسرى وهاربين. بعد فترة صوّر ذات المشاهد من جهة مُقابلة، جهة طالبان، لدرجة أن الصورة اختلطت في الصحافة العالمية، فلم يعد أحد يميّز الصور لأي طرف هي، بما في ذلك العواطف والآثار التي تثيرها تلك الصور؛ ما أدى في النهاية إلى طمس موضوعها بسبب تشابه محتواها وشكلها. أين ذهبت الحقيقة، وأين ذهب الفن؟

في حزيران عام 2005م انتشرت صورة لشخصية مجهولة ترتدي قماشاً مُتهالكاً باللون الأسود مع كيس يُغطي الرأس، كان في وسط الصورة مع إضاءة متوازنة وخلفية بلا ملامح وعلى مسافة واحدة من الكاميرا. يوحي الشكل العام بالشؤم والمهانة، وبدلالات فورية مثل التعذيب


بول هانسين

والاستجواب والترهيب والسجن. على هامش الصور التي نُشرت في الصحف تلك الأيام، وهي التي تم تسريبها من سجن أبو غريب في بغداد، والذي تديره قوات الاحتلال الأمريكي، ناقش المُحرر في النيويورك تايمز، جوزيف ليليفيلد، في مقال الأساليب التي استخدمها الأمريكيون لاستجواب المُعتقلين في حربهم على الإرهاب، مُعتمداً في مقاله على الصور التي وفرت له دعماً بصرياً فوتوغرافياً. لكنه تورّط في التباسات عدة، فعلى سبيل المثال، بدلاً من أن يقدم موقفاً أخلاقيا من إجراءات الاستجواب المُثبتة بالصور والتعذيب المرافق له، أثار ليليفيلد أسئلة مُحيرة ومراوغة حول ما هو التعذيب، وما مشروعيته أثناء الحرب على الإرهاب؟ وكأنه يحاول أن يدافع عن مشروعية مُكتسبة! ولعلّ ما أضاف دهشة وتشكيكاً في الصحف الأمريكية وبعض كتّاب مقالاتها هو ربط الصور المُسربة بالمصور الفوتوغرافي الأمريكي أندريس سيرانو، وهو المعروف في الوسط الفوتوغرافي الأمريكي بصوره ذات الأسلوب المُنظم لإبراز الغرابة والرهبة والألم الذي يعتبره البعض استغلالا مُسيئا من قِبل أندريس سيرانو نفسه. وهذا الربط بدوره أثار سؤالا حول واقعية الصور- صور أبو غريب- هل هي حقيقية أم تلفيق؟ لذا فقد انتقد المُحرر العام في "النيوزويك تايمز"، بايرون كالام، على عدم التوضيح الذي كان يجب أن يرافق نشر الصور حول مدى صدقيتها وواقعيتها وحدوثها بالفعل، فذكّر بواحدة من إرشادات النزاهة المُعتمدة في الصحافة: "إن الصور التي تدّعي أنها تصور الواقع يجب أن تكون حقيقية بكل الطرق"، وتلك التي يكون فيها أدنى شكّ يجب تفسيرها وإيضاح ظروف تصويرها. ساد رأي عند محرّري الصور في الصحافة الأمريكية بأن الصور من إنتاج أندريس سيرانو، وقد أنتجها بشكل مُتعمد ومُنظم للتحذير من إمكان حدوث هذه الانتهاكات من قبل القوات الأمريكية التي تحتل العراق وأفغانستان، أكّد هذا الرأي على أن هذه الانتهاكات- فعلياً- لم تحدث! لكن ما حدث أن قراء الصحف، وقتها، بدأوا في التشكيك بمصداقية الصُحف نفسها، لا صدقية الصور المُسرّبة من سجن أبو غريب.

المُشكلة التي نشأت هي في قناعة القارئ والمُتلقي للصور بمدى علاقتها بالواقع، رغم كل السعي للتشكيك في نزاهة الواقعية المُفترضة للتصوير الصحفي.

الصورة الصحفية مُلتزمة أخلاقياً- بغضّ النظر عن فنيّتها- بجعل الواقع شفافاً ومفهوماً، لا أن تُثير الشك في قدرتها على قول الحقيقة. لكن حتى حقيقية الحدث أصبح مشكوكاً فيها مع الضخّ الهائل للصور وتتابع الأحداث والتحليلات.

لقد تغيّرت المفاهيم والأدوار في التصوير الصحفي، كان تصوير الحرب والأحداث مجالاً للمصورين الصحفيين، واليوم أصبح الجنود أنفسهم مصوّرين يسجلون حربهم ومُتعتهم ومُلاحظاتهم حول جمال أفعالهم أو وحشيتها، حتى أنهم يتبادلون الصور فيما بينهم بكل فخر وعبر العالم.

أصبحت قواعد الموضوعية والأخلاق المهنية والمُساءلة الصحفية طيّ النسيان، تلك القواعد التي ضَمِنَتْ لفترة من الزمن دقّة الأخبار، وأعطتنا القدرة على التمييز بين ما هو حقيقي وما هو مُلفّق .
إن الاعتراف بعدم يقينية صور أبو غريب، أو غيرها، غير مُقلق. المُثير للقلق هو الشكّ في كل ما يتم نشره، وسعي المُؤسسات الصحفية والتوجيه إلى أن نشاهد ما يحدث على أساس أنه فقط لقطات، فلا مشاعر ولا ألم ولا حتى قلق مما يحدث. فالسعي نحو هذا الدفق الإعلامي المرئي والمُتعدد بلا حدود، والذي يحظى برعاية ودعم بلا حدود، لا يعني إلا التشكيك في سُلطة الصورة كدليل وشاهد في ظلّ غياب كامل للعقلية النقدية عند المُتلقّي!



أبو غريب

طالبان





ملف السينما:

هاني لاشين



سينما

هاني لاشين: مُخرج لا يجيد الرقص في الطرقات!



أشرف سرحان

مصر

الكتابة عن الفنان المُخرج هاني لاشين سهلة بقدر ما هي صعبة! سهلة لاتساع المساحة الفنية وتميزه الإبداعي، لكنها صعبه لنفس السبب أيضا، وإذا ما رغبنا التعرف علي عالمه وإبداعه الفني؛ يجب علينا الالتفات إلى التفاصيل في اللوحة، وبقدر بساطة هذه التفاصيل إلا أنها صنعت حضورا فنيا له مذاقا خاصا، ومزاجا سينمائيا مُختلفا. قد يكون الكثيرون لهم نفس المذاق والمزاج الفني، غير أن هاني لاشين وحده يقف في مكان خاص صنعه لنفسه بعصامية فنية وعزة نفس، وإني لأتعجب من عدم وجود دراسة جادة من نقاد السينما الجادين حول أعمال، وشخص، هذا المُبدع الكبير؛ فهناك بعض الحوارات الصحفية التي قد ترسم بعض ملامحه الشخصية والفنية، ولكن الكثير منها بلا عمق حقيقي يمكن البناء عليه بمُقتضى الأمر؛ ربما لحداثة المحاور الصحفي، أو لملء فراغات صفحات الفن في الجرائد، أو- ربما يكون جزء من هذا- بسبب تركيبه هاني لاشين الشخصية التي لا تجيد الرقص مع الصحافة والنقد والاعلام، هذا الرقص الذي يمارسه الكثيرون في طرقات الفن، رغم حضوره الواضح في كل الأحداث السينمائية والفاعليات الخاصة بالثقافة والسينما، ولجان المهرجانات، وابتسامته وروحه المرحة دوما مع الجميع. وإني أرى أن الكثيرين من نقاد السينما يقفزون بعيدا عن أفلام لاشين عندما ينتجون دراسات حول السينما المصرية- تأريخية أو تحليلية- عن فترات السينما منذ الثمانينيات والتسعينيات حتي وقتنا الحالي، وإذا ما تم ذكره يحصرونه في فيلم أيوب- من إنتاج التليفزيون 1983م- والأراجوز- من إنتاج هاني لاشين 1998م- وما تلى ذلك من أفلام رائعة يأتي ذكرها على سبيل الحكي الصحفي، أو النقدي، وليس في إطار التحليل والتوجيه والنقد الفني.

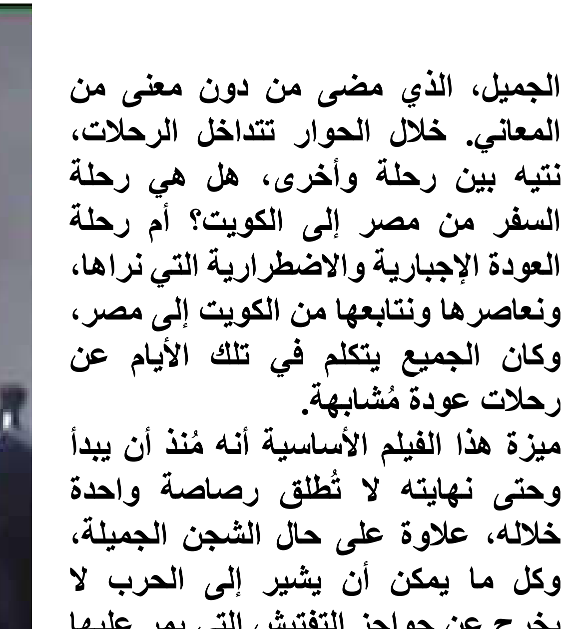
من هذه الأفلام، كمثال، سوف أذكر مثالين من أفلامة: الأول هو فيلم "العودة والعصفور" الذي تعامل معه بعض النقاد على أنه مُجرد فيلم من إنتاج التليفزيون، في حين أنه- كما يهوي مُخرجه دائما في كل أفلامه- يرصد فترة مُهمة في المُجتمع، وآثار غزو العراق للكويت على



المُجتمع المصري، وعن هذا الفيلم يقول الأديب يوسف القعيد:
عالجت السينما المصرية موضوع غزو الكويت في فيلمين مُهمين: "العاصفة" لخالد يوسف، و"العودة والعصفور" لهاني لاشين الذي دارت أحداثه حول هذا الموضوع. وإن كان "العاصفة" فيلماً سينمائياً أنتج لكي يعرض في دور العرض السينمائية، فإن "العودة والعصفور" كان فيلماً تلفزيونياً أنتجه التلفزيون قبل أن ينتج أفلاماً سينمائية من أجل العرض في دور السينما كجزء من محاولة المُساهمة في حل مُشكلات السينما المصرية؛ لذلك فإن "العودة والعصفور" عُرض أكثر من مرة في التلفزيون المصري، ومضى من دون أن يُقال بأنه حقق نجاحاً جماهيرياً، وإنه قد وصل إلى عدد كبير أو صغير من أسابيع العرض في دور السينما، وهكذا يمكن القول: إنه لم يترك الأثر الذي يتناسب مع قيمة هذا الفيلم الفنية العالية.
قال لي الفنان صلاح السعدني- ما زال الكلام علي لسان القعيد: وهو بطل "العودة والعصفور" بأنه من أهم الأفلام الناجحة التي مثلها، رغم خشونة الموضوع الذي يتناوله ويدور حوله، وهو غزو العراق للكويت. ويؤكد السعدني أن المشهد الذي يظهر فيه الفنان أبو الفتوح عمارة بعد وصوله إلى مدينة السويس في طريق العودة من الكويت عندما يقف ويقول: إن كل شيء قد احترق، كل ما جمعه وعمل من أجله وسافر بسببه قد احترق خلال الغزو، وهكذا عدنا مثلما ذهبنا إلى هناك"، يؤكد أن هذا المشهد يلخص الفيلم كله، بل ويلخص الواقع العربي المرير الذي حاول الفيلم تصويره.
"العودة والعصفور" فيلم تلفزيوني، ربما تم إنتاجه كفيلم سهرة تلفزيونية، وهي نوعية من الإنتاج التلفزيوني يُنظر إليها علي أنها، للأسف، مرتبة ثانية من الفيلم السينمائي الذي يتم إنتاجه من أجل العرض في دار السينما عادة.
"العودة والعصفور" أنتج سنة 1993م بعد الحدث الذي جرى في أرض الواقع بحوالي عامين فقط، أي أنه أنتج في ظل سخونة الحدث نفسه، وكتب له القصة والسيناريو والحوار محمد جلال عبد القوي، وقام ببطولته: الفنانة ميرفت أمين، والفنان صلاح السعدني.
في "العودة والعصفور" نجد أسرة مكونة من زوج وزوجة، ميرفت أمين وصلاح السعدني، عائدين من الكويت بعد الغزو، وجميع مشاهد وفصول الفيلم هي رحلة العودة هذه من قلب الكويت حتى مدينة السادس من أكتوبر، التي تقع شمال مدينة القاهرة حيث مسكنهما. وخلال رحلة العودة يتذكران ما مضى من عمرهما معاً، ويواجهان محنة الحياة بلا أمل. لقد تركا مصر وسافرا إلى الكويت بحثاً عن ظروف أفضل، وأتى الغزو ليجعلهما يعودان من دون أن يخرجا من الرحلة سوى بالسيارة التي تمكنا من العودة بها. وخلال العودة نجد أنفسنا وجهاً لوجه مع لهفة ما بعد الأوان، مُناقشات أقرب إلى مرثية العمر



صلاح السعدني وميرفت أمين: العودة والعصفور



الجميل، الذي مضى من دون معنى من المعاني. خلال الحوار تتداخل الرحلات، نتيه بين رحلة وأخرى، هل هي رحلة السفر من مصر إلى الكويت؟ أم رحلة العودة الإجبارية والاضطرارية التي نراها، ونعاصرها ونتابعها من الكويت إلى مصر، وكان الجميع يتكلم في تلك الأيام عن رحلات عودة مُشابهة.

ميزة هذا الفيلم الأساسية أنه مُنذ أن يبدأ وحتى نهايته لا تُطلق رصاصة واحدة خلاله، علاوة على حال الشجن الجميلة، وكل ما يمكن أن يشير إلى الحرب لا يخرج عن حواجز التفتيش التي يمر عليها الزوجان خلال رحلة العودة الحزينة إلى أرض الوطن. وحوارهما لا يشير إلى الحرب بكلمة واحدة، إلا أنه يمكن اعتباره عن الحرب فعلاً، لأن الخسائر الإنسانية التي يتحدثان عنها، كانت الحرب هي السبب الوحيد فيها. إنه فيلم جميل عن الحرب، ولكنه يتناولها بشكل غير مُباشر، يذكرنا بالأعمال الكبيرة التي تناولت الحروب ولم نر فيها جنوداً ولا دبابات ولا طائرات، ولم نسمع أصوات الحروب المعروفة، الفيلم المأخوذ عن قصة فيركور البديعة: "صمت البحر"، والفيلم الروائي الروسي "الطلقة الواحدة والأربعون".

الفيلم الثاني للمُخرج هاني لاشين، كمثال أيضا، هو الفيلم العذب الرائع "عندما يأتي المساء"، سيناريو وحوار: مُحسن زايد، وقد قال الفنان الراحل فريد شوقي عن هذا الفيلم: إنه تأثر جدا به، وأصابه بحالة من الشجن، وربما غير نظرته إلى الحياة! ولك أن تتخيل أن هذا الفيلم مُختفي حتي من عند مُخرجه الذي يقول عنه: هذا الفيلم عن قصه قصيرة لنجيب محفوظ، أخرجته سنة 1985م، وهو أول فيلم روائي يصور بنظام 16 مللي، قام بتصويره فنان الصورة مُحسن أحمد، وبطولة فريد شوقي ونجوم كبار آخرين، وقد قمنا بإهداء الفيلم للتليفزيون المصري من دون مُقابل، وتم عرضه مرات كثيرة، ثم فجأة توقف عرضه واختفى، وعندما سألت عن سبب اختفائه؛ علمت أن أيادي مُريبة أخفت النسخة الوحيدة من الفيلم، وللأسف لا أمتلك نسخة أخرى، وهذا الفيلم اختير في عام إنتاجه



كواحد من أهم الأفلام المصرية.
إذا كنا بصدد- والحديث موصول- إهمال الحركة النقدية السينمائية لأفلام هاني لاشين بجدية يستحقها؛ فإليكم مثال- ربما نقدي- من أحد الصحفيين البارزين، والذي لا أدرى هل هو مدح أم ذم في هذا الفيلم الرائع، حيث يقول الأستاذ مُؤمن المُحمدي على صفحته في الفيسبوك ما يلي: "كان فيه فيلم إنتاج 1985م اسمه "عندما يأتي المساء"، هذا الفيلم من الأفلام العجيبة بالنسبة لي، ومصدر العجب فيه أنه ليس به شيء قصة عادية. أو هكذا تبدو لدرجة أنه لا يوجد ما يُحكى، ولا رسالة ولا فكرة مُحددة، ولا موضوع، لكن هناك فيلما، وهناك تمثيل رائع، ولا يمكن أن يُعرض في التليفزيون وأتركه أو أنصرف عنه، به تفاصيل وإيقاع خاص، ونفس سينمائى رائق، وتوظيف لأغنية عبد الوهاب التي تحمل نفس الاسم، ويبقى السؤال الأليم، أين تذهب هذه الاشياء؟!
ما قاله الأستاذ مُؤمن نموذج من الكتابة عن أفلام لاشين الرائعة، ليت الأحبة من النُقاد الجادين، والصفحات الفنية تعيد تقييم دورها في رصيد فني مُحترم ومهموم بالوطن والناس أبدعه المُخرج الفنان بصدق هاني لاشين.
إن الكثيرين من مُخرجينا الكبار لديهم نفس الحس الفني، ويحملون الأفكار ذاتها، والمبادئ الفنية ذاتها التي يتعاطاها هاني لاشين في إنتاجه الفني الموزع بين السينما- روائية وتسجيلية- ومسلسلات التليفزيون، والفيديو كليب، لكن هاني لاشين له مكان خاص به على القمة مع كل القمم الكبيرة من مُخرجي السينما المصرية، مكان له سحره الخاص مُتميزا وفريدا عبر 29 عملا إخراجا وتأليفا وإنتاجا، كلها تحمل هم الوطن والناس.
أختتم بمقولته عن كيفيه اختياره لموضوعاته السينمائية: أول شيء عليك إيجاده هو فكرة، فكرة تجعلك تقع في غرامها. الفكرة تدلك على المزاج الذي تختاره للشخصيات وكيف يتحدثون. الفكرة تخبرك بالقصة، وتوضح لك كافة التفاصيل. وكل ما عليك فعله هو أن تظل مُخلصا لتلك الفكرة أثناء تنفيذ الفيلم.
في انتظار خوفو!
عبث الأقدار
أراد الملك خوفو بعد الانتهاء من بناء الهرم أن يكتب كتابا يضمنه حكمته وخبرته في الحياة لأولاده وشعبه وللأجيال القادمة؛ فكان يذهب مع وزيره كل يوم إلى الهرم، ويملي عليه الكتاب، وكان من ضمن ما أملاه:

اكتب عندك
لولا عدل الشمس في توزيع الضوء
ما شبت على غصنها زهرة
ولا طلعت شجرة لفوق
اكتب عندك
العدل بيملى قلوب الناس بالحب، والظلم بيملى قلوب الناس بالخوف
والخوف مش مُمكن يبني هرم ولا وطن ولا مجد، الخوف مش مُمكن يبني حضارة
اكتب عندك

يا أبناء الأجيال الجاية شوفوا هرم خوفو
شوفوا مُعجزة الحُب الجبارة، شوفوا ازاى
الحُب بيبني وبيكتب أشعار بحجارة
شوفوا هرم خوفو، وافتكروا دايما إن
الإنسان من حبه بيبدع مش من خوفو

هذه الأبيات الجميلة من أشعار بهاء جاهين التي كتبها خصيصا لفيلم "خوفو"، الحلم السينمائي الذي يسعى إلى إنجازه المُخرج المُتميز هاني لاشين مُنذ أكثر من 15عاما، عن أولى روايات نجيب محفوظ "عبث الاقدار"، تلك الرواية التي عانت من خلال عنوانها الأمرين من محاكم التفتيش المُستحدثة في مُجتمعنا، وهذا المعنى الصريح والشجي الموجود في هذه الأشعار على لسان الملك خوفو هي المورال الأساس، والتيمة الأساسية في السيناريو الخاص بالفيلم، والتي ترد على ادعاءات بناء الهرم بالسُخرة؛ فالهرم لم يبن بالسُخرة إنما الحُب والقناعة والوطنية هم المعاني التي كانت في صدور بناة الهرم.

عن هذا الفيلم يحكي لي هاني لاشين بمرارة: احنا بنعمل حاجة لرمز مصر، لمجد مصر، هرم خوفو مُعجزة الكون الذي يحمل أسراره وطلاسمها، وحيّر العالم، تخيل لو أنتجنا هذا الفيلم، رواية "عبث الأقدار" احتلتني مُنذ كنت صغيرا، حتى قبل دخولي إلى عالم السينما.

أجدني في حيرة مع من يتساءلون: لماذا لم يقم المُخرج هاني لاشين بإنجاز فيلمه حتي الآن طوال هذه السنوات، رغم توقيع عقوده مع نجوم مصر في ذلك الوقت- عمر الشريف يعمل خوفو، وميرفت أمين، ويحيى الفخراني، وشريهان، وعمر دياب. وكان زاهي حواس هو المُشرف العام، ومحمود مبروك الاكسسوار والملابس، وأنسي أبو سيف في الديكور، وآخرين من خيرة الحقل السينمائي، ومُوسيقى وألحان الفيلم مُسجلة كاملة وموجودة من تأليف المُوسيقار الراحل محمد نوح الذي احتوى السيناريو بمشاعره، واعتبره حلمه الأكبر، وهي المرحلة التي استغرقت نحو سنتين بشكل يومي كجلسات بين نوح وهاني لاشين، وقبلها عام كامل في مُعسكر دائم بعيدا عن القاهرة مع الشاعر بهاء جاهين، وبتفرغ تام بين هاني لاشين كمُخرج وكاتب السيناريو والمُنتج أيضا.

ثلاث سنوات من الإبداع على الورق، وفي ستوديو نوح نتيجتها عمل فني راقٍ بوعي، يظل حبيسا لأن جهات الإنتاج متخوفة من التجربة، وبالطبع قد نفهم نوع ثقافة ووعي وتوجهات مُنتجي القطاع الخاص من الدخول في أفلام كبرى على المحك ومُكلفة من وجهة نظرهم، ولكن إذا ما نظرنا لأي فيلم شعبي حديث من إنتاجهم؛ فسوف نجده مُرتفع الميزانية، في حين أن أجر أحد نجوم السوق حاليا يمكن أن يكون بمثابة الميزانية الحقيقية لفيلم خوفو الذي يعتمد على حدوته فانتازية تحكي أن مُخرجا يحاول عمل فيلم عن الملك خوفو، ولكنه يقع في تفاصيل كثيرة مُرهقة مع جهات الإنتاج؛ فييأس تاركا مكتب المُنتج، لاجئا إلى منطقة أهرامات الجيزة، وهناك يدور في ذهنه أن يشكو المُنتج المُتعنت إلى أحجار الهرم الاكبر، فتأخذه غفوه يرى فيها حلما وهو في عرش الملك أثناء جلسته مع مُهندس الهرم والحاشية، وتستمر الحكاية بين الواقع والخيال مُستخدما المُوسيقى والغناء والرقص والدراما إلى أن تحدث انفراجة- ربما خوفو ينتج الفيلم للمُخرج- فالفيلم من المُفترض أن تحتضنه الدولة بالذات، إنه يتحدث عن شيء مُهم جدا في مصر، وهو أعجوبة من أعاجيب الدنيا السبعة/ هرم خوفو العظيم، والدراما في الفيلم تتناول العشرين سنة التي بني فيها الهرم، والحكمة الأساسية المبني عليها الفيلم هي فكرة العدل، ويا للعجب أن نجيب محفوظ نفسه تنازل عن الكثير من ثمن القصة كمُساهمة منه في الفيلم، واقتناعه برؤية هاني لاشين الفنية والسيناريو البديع.

عمر الشريف أيضا كان يرى هذا الفيلم جوهرة التاج في مشواره السينمائي، الفيلم كان من إنتاج شركة لاشين، ولا زال، ولكن السنوات الثلاث في إعداد الفيلم، والاكسسوارات والتصميمات ومُقدمات عقود العاملين في الفيلم سحبت الكثير من الأموال، والبحث عن شريك إنتاجي أصبح أمرا مُلحا لاستكمال العمل الوطني العالمي الكبير، طبعا مُنتجو القطاع الخاص لهم ميول أخرى، وبالنسبة لهم هذا فيلم مُخيف، وأكرر، يبقى دور جهات الإنتاج في الدولة، والتي تعلن عن ميزانيات إنتاج أعمالها الضخمة والمعروفة بتفاخر هي المعنية بإنتاج هذه النوعية من السينما، ويجب على هذه الجهات- إن كانت لا تعي، وهذا مُستبعد- أن تعرف تأثير ومردود عمل وطني كبير يرد على مزاعم بناء الهرم بالسُخرة، ويشرح أصول وتاريخ وحضارة المصريين للأجيال الحالية وللعالم، فمُنذ انتشرت السينما المصرية في البلاد المُحيطة بنا- وكانت رائدة- كان تأثيرها كبيرا على المُشاهد العربي، وبلغت أهميتها بلغتها ومُفرادتها في التوغل إلى العقول والوجدان الجمعي العربي من الخليج إلى المُحيط، وصنعت صورة للمُجتمع المصري في أذهان مُشاهديها، بل إن السينما كانت بمثابة الثورة الإعلامية الثانية بعد اختراع المطبعة، مرورا باختراع الراديو، أما جهات الإنتاج التي نرجوها هنا، والتي تنتج بعض أعمالها بفخامة كبيرة من مُسلسلات وأفلام ونجوم وغيره في مواسم الإعلانات، فأرى أنها أعمال تشبه الآلة غير العادية الهائلة التي صنعت من الصلب والذهب، والمُرصعة بالأحجار الكريمة، وبألف ترس ومسمار وحجمها أكبر من أتوبيس كبير، وأنابيب داخله، وخراطيم خارجة، وكمبيوتر، وهوائيات إرسال أعلاها، وكل الاشياء الحديثة، وكل ما تصلح له هذه الآلة هو تجليد كراسة رسم في حصة التاريخ.

أليس من الأجدي بنا استغلال الفن الحقيقي في شحذ الوعي وتأصيل مفهوم الهوية ثقافيا وفنيا بشكل أكثر علمية، هل يؤذي دولة ما أن تُنتج فيلما مثل فيلم "خوفو" بجوار ماكينتها الذهبية الرائعة؟ هذا المُنتج الذي يحلم مُنذ خمسة عشر عاما- ليس من مهمته أن يدور ويدوخ بين الأبواب والمكاتب، لا هو ولا أي مُبدع- المُبدع كالنحلة يبحث عن أزهار الرحيق وينتج عسلا. وهاني لاشين- وهو ليس المُنتج التاجر بل الفنان الذي أراد إنتاج العمل بعيدا عن قيود بيروقراطية وتعنت رأس المال الخاص ولكنه تعثر ماليا- حيث يقول في حديثه: في وقت من الأوقات كان التليفزيزن المصري- على اعتبار أن أغلب



أحلامي السينمائية كانت تتحقق عن طريق إنتاج أفلام التليفزيون- وهذا يبين لماذا عملت عددا من الأفلام مع التليفزيون؛ لأني لست مُنتجا يبحث عن شباك التذاكر فقط، بل أعرف معنى القيمة الفنية، مثلا لا يوجد مُنتج يستهويه "في العشق والسفر"، أو "الفرح"، أو "العودة والعصفور". التليفزيون كان بالنسبة لي جهة إنتاج لا تبحث عن شباك التذاكر مثلي، بل تبحث عن القيمة في المقام الأول، ويضيف هاني لاشين: كان من المُمكن إنتاجه مع جهات إنتاجية فرنسية في ذلك الوقت، وتم عرض مبلغ تمويلي وقتما عرضت مشروع الفيلم عليهم، ولكنهم أرادوا أن يبثوا بعض الأفكار في السيناريو، وأنا رفضت بشدة؛ لأن هذا تاريخ بلدي وليس تاريخ بلد آخر تريد أن تغير في مفهوم بناء الهرم، أنا يهمني أن يصل هذا الموضوع للجمهور بأي صورة لدرجة إني فكرت بتحويله إلى عمل مسرحي ميوزيكال، لكن السينما هي عشقي، الحدونة مكتوبة ببراح السينما وليست بحدود المسرح، مع كل الترحيب بان يحول الي مسرح .

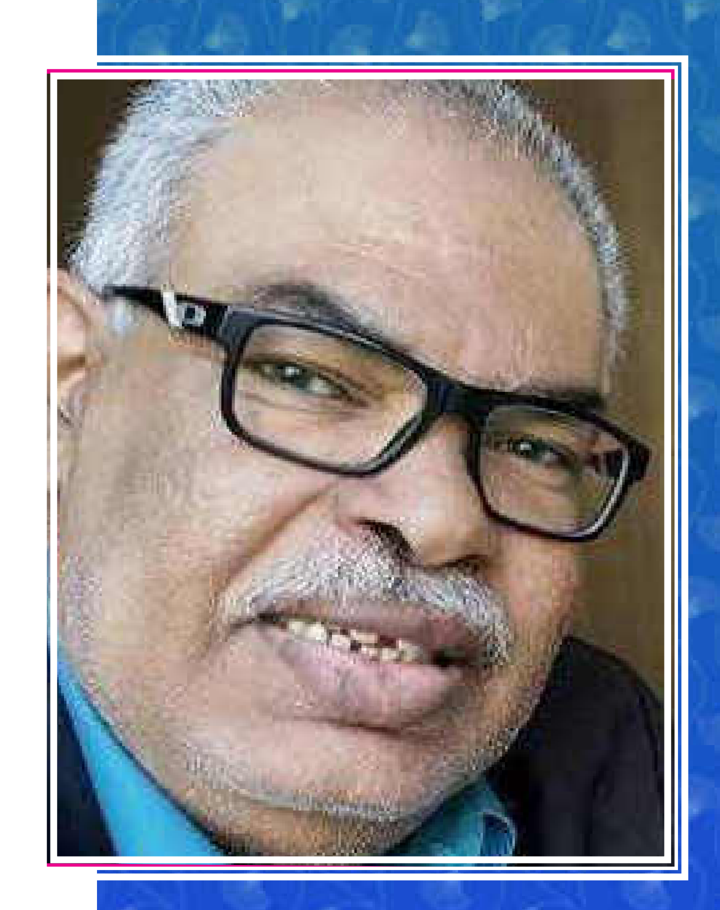
السيناريو يصلح للإنتاج الآن وغدا وبعده طول ما هرم خوفو قائم في مكانه، الميزانية زمان كانت عالية بسبب خام السينما والخدع السينمائية، وأيامها كانت غالية، الآن أسهل وأرخص وأكثر ابتكارا في كل شيء، حتى المعارك الحربية. ميزانية الفيلم حاليا هي نفس ميزانية أي فيلم في السوق، يعني ميزانية عادية. والتقنيات الجديدة هترفع من مستوى الفيلم، إن بطل فيلمي ضابط همام في جيش مصر- أول جيوش الأرض والكون- وموضوع الفيلم يفيض حُبا وعشقا في مصر وتراب مصر وفضل هذا البلد على العالم في كل مناحي الحياة. أتمنى لهذا الموضوع أن يرى النور، هذا الموضوع الذي كتبه أديب نوبل، والذي قام بتسجيله مُوسيقار كبير في مصر، وكتب أشعاره شاعر كبير. هو فيلم يحمل استنارة لشبابنا وأجيالنا، وهذه النوعية من الأفلام لآخرين أيضا أتمني أن ترى النور لصالح مُجتمعاتنا.

وما زال مُخرج الفيلم في حلمه مع خوفو الذي ربما ينتج الفيلم!



سينما

عمر الشريف.. هاني لاشين: صداقة فنية وتجربة خاصة



حسن حداد

البحرين

"عندما بدأت مشواري الفني وقعت عقدا مع الجمهور بألا أخونه أبدا مهما كان السبب، حتى لو مش هلاقى آكل، لا ولن أخون جمهوري"[1].

هذه كلمات نطق بها مُخرجنا الفنان هاني لاشين، وتُعد حقيقة عن مبدأ لم يحد عنه أبداً، وتمسكه بالفن الحقيقي طوال مشواره الفني الطويل. بل إن هذه الكلمات، تختصر الكثير من الكلام الذي قد يمكننا قوله عن مشوار هذا الفنان المُتميز؛ فالمخرج هاني لاشين، أحد الفنانين المُغيبين، ضمن سلسلة طويلة من المُبدعين المصريين المتوقفين قسراً عن الإبداع؛ احتراما لنفسه وفنه!

لذا، سيتناول هذا المقال جزئية واحدة فقط من هذا المشوار الطويل، وهي علاقته بالنجم عمر الشريف. ومما لا شك فيه، بأن ارتباط اسم المُخرج هاني لاشين بالنجم عمر الشريف، لم يكن عادياً، أقصد بأن ذلك، كان له أكبر الأثر على تألق المُخرج الشاب هاني لاشين، لكن ذلك لم يكن ليحدث، لولا وجود خامة فنية وأرض خصبة للتألق والتميز.

يتحدث لاشين عن التجربة، فيقول: "كانت لحظة لقاء، ما أعظمها لحظة، لم أخطط لها مُطلقًا، ولم يخطر في بالى أبدًا أن يؤدى دور البطولة في أحد أعمالي النجم العالمي عمر الشريف، لكنها عندما حدثت وتعرضت لها كان أكثر ما يشغلني هو أن أكون على قدر المسؤولية، بداية التعارف بيني والنجم العالمي جاءت وقت إخراجي أحد الأفلام التسجيلية بعنوان "خطوات فوق الماء" الذي حينما انتهيت من تنفيذه صادف وجود "الشريف" في القاهرة؛ فراودتني فكرة أن أعرض عليه تقديم الفيلم والتعليق عليه. وبعدما اختمر الموضوع في رأسي تمامًا، قابلته مُقدمًا وشارحًا العرض؛ فوافق على الفور، وفى اليوم التالي مُباشرة وجدته حاضرًا في الميعاد مُؤديًا المطلوب منه ببساطة شديدة ومن دون تكلف"[2].

يستطرد لاشين، بقوله: "حقق هذا الفيلم التسجيلي بعد عرضه نجاحًا كبيرًا؛ فحدثني "الشريف"



مُتسائلًا: "ناوى تعمل إيه في السينما؟"، فأخبرته بأني أمتلك سيناريو لفيلم اسمه "أيوب"، وشرحت له الفكرة؛ فوجدته يقول: "معاك".

بعد فترة قليلة بدأنا التصوير والتنفيذ، وأعترف بأني شعرت برهبة المسؤولية في البداية؛ بحُكم أنها كانت أولى تجاربي السينمائية، لدرجة أني نسيت للحظات كل ما درسته وأعرفه عن علم الإخراج، وثانيًا: لأني وجدت نفسي أمام مجموعة من عمالقة التمثيل في مصر، وعلى رأسهم عمر الشريف ومحمود المليجي وغيرهما. لكن هذه المخاوف سُرعان ما تبددت؛ لإيماني بأن "البلاتوه" عبارة عن حلم يراه المُخرج ويسعى لتحقيقه، لذلك تعمدت ألا أشغل نفسي مُطلقًا بشيء قدر اهتمامي بتنفيذ رؤيتي، وتعاملت مع كل الفنانين المُشاركين في العمل بمقياس واحد، لا تفضيل لأحد على الآخر، وقد ساعدتني احترافية عقلية عمر الشريف على تجاوز هذا الموضوع بسهولة؛ فتركيزي كان مُنصبًا على قيادة سفينة الفيلم للرسو على شاطئ النجاح"[3].

أيوب 1984م:

عمر الشريف، مديحة يسري، فؤاد المهندس، آثار الحكيم، مصطفى فهمي، محمود المليجي، إخراج: هاني لاشين، تصوير: عبد المنعم بهنسي، سيناريو وحوار: مُحسن زايد، قصة: نجيب محفوظ، مناظر: عبد المنعم شكري، مُوسيقى: مُصطفى ناجي، مُونتاج: عادل منير، إنتاج: التليفزيون العربي.

فيلم "أيوب" هو الفيلم المصري الذي عاد به النجم العالمي الكبير عمر الشريف إلى مصر كمُمثل بعد تجوال جاوز العشرين عاماً مُتنقلاً بين استوديوهات السينما العالمية، وهو أيضاً فيلم تلفزيوني، اختار به عمر الشريف العودة إلى جمهوره العربي من خلاله، واختياره للتلفزيون بالذات لهذه العودة جاء لإيمانه التام بأن للتلفزيون جمهور عريض وواسع، باعتبار أنه ضيف دائم على العائلة ويدخل كل البيوت.

عمر الشريف، الفنان العالمي الكبير، هو الذي اختار قصة الفيلم التي كتبها نجيب محفوظ، وكتب لها السيناريو محسن زايد، كما اختار أيضاً السينمائي الشاب هاني لاشين ليقوم بإخراج الفيلم علماً بأنه يقوم لأول مرة بإخراج عمل درامي، وكانت تربطه بعمر الشريف صداقة فنية؛ حيث اشتغلا معاً في تنفيذ أفلام سياحية عن مصر، ويقوم بأداء الأدوار الأخرى كل من: مديحة يسري، فؤاد المهندس، محمود المليجي، آثار الحكيم، مُصطفى فهمي.

يحكي الفيلم عن عبد الحميد بك- عمر الشريف- رجل أعمال هائل الثراء، قاسٍ وغليظ القلب، ويمثل المركز الذي يلتف حوله دائرة كبيرة من أفراد عائلته ومعاونيه وأعدائه ومُنافسيه الكثيرين، وقلة من الأصدقاء.

يُصاب عبد الحميد بالشلل، ويصبح عاجزاً، حبيس المقعد المُتحرك، وتبدأ الدائرة التي فقدت مركزها في التشتت؛ فالابن الذي تعلم من مدرسة والده النرجسية يدير أعمالاً خاصة به وحده، والزوجة تعطي بعض وقتها فقط لزوجها وتريد أن تتأقلم مع أحداث حياتها الجديدة، ويبدأ هو في العودة إلى ماضيه قبل أن يصبح عبد الحميد بك المليونير، يعود إلى أصدقائه القدامى، الذين يذكرونه بشبابه النقي، يوم أن كان مُمتلئاً بالرغبة في خلق مُجتمع أفضل.

ما الذي يمكن أن يحدث للعملاق عندما يقع؟ إنه لا يستطيع إلا أن يُجالس نفسه، ويتأمل بعمق، ويكتشف من خلال محنته، مدى الزيف والكذب والنفاق والخداع الذي كان يعيش فيه، لقد انصرف عنه الأصدقاء وزملاء العمل، فلا وقت عندهم للوفاء، حتى أفراد عائلته ساعدهم الزمن في احتواء مُشكلته وتحويلها إلى عادة!

من هنا يقرر عبد الحميد بك، أو أيوب العصر الحديث، أن يفتح أوراقه ويسجل من خلالها الحقيقة في مواجهة ذلك الكذب، وأن يتيح بهذه الحقيقة للناس الدخول إلى كواليس عالم المال والأعمال، وأن يبدأ بنفسه كمثال ونموذج من الإجابة على السؤال: كيف أصبح مليونيراً؟

في هذه المُذكرات، التي يقرر نشرها في كتاب بعنوان "أيوب يفتح أوراقه"، يعترف بتفاصيل صعوده من وظيفة كاتب حسابات بسيط إلى أن أصبح مليونيراً، إنه يتحدث في مُذكراته هذه عن كل شيء، عن التنازلات التي قدمها على حساب ضميره وكرامته، عداواته وتضحياته بكل شيء في سبيل الوصول إلى الثراء والنقود؛ فهو يروي حقائق مُخجلة في حياته تؤثر على كل الذين يحيطون به، حتى أفراد أسرته.

عمر الشريف

لقد أراد عبد الحميد أن يروي الحقيقة للناس، إلا أنه يكتشف حينما يشرع في ذلك بأنه قد عاد من جديد لأهميته، إذ أصبح محوراً خطيراً لأحاديث رجال المال والأعمال الذين سوف تفضحهم سطور هذه المُذكرات.

من هنا يثور عليه الجميع، عندما يعرفون بقراره، ويبدأ الصراع والصدام قاسياً، يحاولون تدمير المُذكرات قبل أن ترى النور، ويحاول هو أن تُطبع بأي ثمن وبأي



عمر الشريف وفؤاد المهندس: أيوب

طريقة، وحتى النهاية، لتكون معركته الشرسة الجديدة وهو المشلول، أمام تلك القوى العاتية القادرة على تفتيت أقوى الخصوم.
"أيوب" فيلم جيد، يثير قضايا اجتماعية ونفسية مهمة، وينجح في تفادي الوقوع في القوالب السينمائية التقليدية المعروفة للسينما المصرية. ولقد التزم كاتب السيناريو بتتابع الأحداث التي كتبها نجيب محفوظ في قصته القصيرة، وبقدر ما أفاده هذا الالتزام في أغلب مشاهد الفيلم، بقدر ما تسبب في وقوع الكثير من الأخطاء؛ فالأديب الروائي يمتلك حرية أكثر في الانتقال بين الأحداث، ولا يضيره مُطلقاً استخدام الصدفة في حل ما يعوق أبطاله من مُشكلات؛ فالصدفة موجودة في الحياة، ولها منطقها في الأدب الروائي، لكنها ليست كذلك في السيناريو الدرامي، بل إن أكبر عيب يوجه للسيناريست، عندما يلجأ إلى حل مشاكله بالصدفة.
هذا هو ما حدث في مأساة البطل في فيلم "أيوب"، الذي يشفى لمُجرد أن يرى كابوساً، فيصبح قادراً على الحركة، وكان على السيناريست أن يبحث عن المُعادل السينمائي.
أما بالنسبة لشخصية البطل- عمر الشريف- فقد كانت في حاجة إلى دراسة سيكولوجية أكثر عمقاً، حيث أن دوافع المرض واليأس من الحياة هي التي دفعته إلى هذه المواجهة مع النفس، وكان من المنطقي بمُجرد شفائه وعودته للحياة من جديد، أن يعيد النظر ويعيد حساباته مرة أخرى؛ باعتبار أن هذه المواجهة ستقتله أولاً قبل أن تقتل الآخرين.
لذا كان على السيناريست أن يبين لنا لحظات التردد والصراع الداخلي بين أن يكتب المُذكرات أو لا يكتبها، وربما أراد السيناريست مزيداً من التعاطف مع عمر الشريف، إلا أن هذا لم يكن في مصلحة الشخصية كبناء درامي.
أما عن الإخراج فقد امتاز بالبساطة والنعومة البعيدة عن التكلف واستعراض العضلات، فالمُخرج هاني لاشين في أولى تجاربه الدرامية، نجح في لفت الانتباه، وتقديم أسلوب بسيط ساعده على تجاوز الكثير من الأخطاء، حيث أن أخطاءه لم تزد عن مُجرد هنات قليلة لا يدركها المُتفرج العادي، هذا إضافة إلى نجاحه في قيادة فريقه الفني من فنانين وفنيين.
لقد أدى عمر الشريف دوراً كبيراً يليق بعالميته، وحافظ في شخصيته "أيوب" على ألا يقع في مأزق الأداء الميلودرامي، خاصة وأن الشخصية تسمح بذلك، ولكنه ظل حريصاً على ألا يعبر الخيط الرفيع.
أما فؤاد المُهندس، فقد أدى واحداً من أهم أدواره على الشاشة، حيث تنبع الكوميديا دائماً من الأعماق، مُحافظاً في دوره على روح السُخرية المُستمرة. وافتقد دور آثار الحكيم المكتوب على الورق للصدق والواقعية؛ فلم تستطع أن تضيف شيئاً، حيث غاب الصراع الداخلي في الشخصية تماماً، والذي يعطي للمُمثل القدرة على الإبداع والعطاء. أما المليجي العملاق، فقد افتقدناه حقيقة في الفيلم، ويبدو أن رحيله المُبكر قبل انتهاء دوره في الفيلم، أدى إلى عدم ظهوره إلا في مشهدين لا يستحقان موهبته.

الأراجوز 1989م:

عمر الشريف، ميرفت أمين، هشام سليم، أحمد خليل، سلوى خطاب، إخراج: هاني لاشين، تصوير: مُحسن نصر، تأليف: عصام الشماع، مناظر: رشدي حامد، مُوسيقى: عمار الشريعي، مُونتاج: كمال أبو العلا، إنتاج: جيميني فيلم، هاني لاشين وشركاه.
اسم عمر الشريف بدأ يتردد من جديد في الأوساط الفنية المصرية والعربية، وذلك بعد عودته للعمل في مصر. هذا الفنان الذي سحرته السينما العالمية وجذبته إليها وهو في قمة تألقه الفني في دنيا الفن العربي. كانت تلك مُغامرة لكنها ناجحة، بل وكانت بمثابة التجربة الفنية والحياتية المُهمة في مشواره السينمائي؛ حيث تسنى له الاختلاط بكبار السينمائيين، أمثال: المُخرج ديفيد لين، والمُمثلين بيتر أوتول، أنتوني كوين، وغيرهما.
لهذا السبب، لم يكن غريباً ان نشاهد ذلك

الاداء المُتميز من عمر الشريف في فيلم "الاراجوز"؛ فهو أحد تلامذة المُخرج العبقري ديفيد لين.
عودة عمر الشريف إلى السينما المصرية، بعد غياب طويل، بفيلم "الأراجوز" ليشكل تحدياً من هذا المُمثل لكل الظروف التي مرت بمشواره السينمائي. فالفيلم كان فيلم الافتتاح لمهرجان الاسكندرية السينمائي عام 1989م.
أما مُخرج الفيلم هاني لاشين، فيقول: "...لا يشغلني كثيراً أن أقدم أعمالاً غير تقليدية، ولكن الذي يشغلني هو تقديم فكرة أشعر من خلالها بأني أقول شيئاً سواء كانت هذه الفكرة جديدة أو غير جديدة".
هكذا يفكر هاني لاشين، فما قاله قد تجسد إلى حد كبير في فيلمه "الأراجوز". ففكرة الفيلم جيدة، والسيناريو مكتوب بشكل مُتقن، وذلك رغم الأسلوب التقليدي في رسم الشخصيات وتتابع الأحداث الدرامية.
يحكي الفيلم عن محمد جاد الكريم- عمر الشريف- ذلك الرجل الريفي الأصيل، أراجوز القرية المُتمسك بالقيم والمبادئ والتقاليد. والذي يحاول من خلال عمله البسيط وأدائه لدور الأراجوز أن يكشف عن أصحاب الفساد في قريته، وانتقاد السلبيات الموجودة فيها. وهو ينجح غالباً في مسعاه هذا، لكنه رغم ذلك لم ينجح في أن يعلم ابنه بهلول- هشام سليم- دروس القيم والمبادئ؛ لذلك يصبح الابن فيما بعد على طرفي النقيض من والده، حيث يبيع المبادئ والتقاليد، بل ويبيع أهله أيضاً.
هذه الحكاية التقليدية البسيطة هي فكرة الفيلم. وكون الفيلم تقليدياً، لا ينفي وجود مُخرج مُتمكن من أدواته الفنية والتقنية، فقد كان أداء المُمثلين تحت إدارته مُعبراً وجميلاً؛ حيث استطاع استخراج الكثير من طاقاتهم الأدائية المكبوتة، فشاهدنا عمر الشريف، وميرفت أمين، وهشام سليم في أفضل حالاتهم التمثيلية.
هذا إضافة إلى بقية العناصر الفنية التي تضافرت جميعاً للارتفاع بمستوى الفيلم. فمثلاً نجح المُخرج في تجسيد وقع هزيمة 67 في مشهد قوي وخالٍ من أي جُمل حوارية، يحتوي على كادرات جمالية مُتقنة ومُعبرة. ذلك المشهد الذي يبدأ من نقطة الإظلام بمُوسيقى مُعبرة عن ذلك الشعور بالإحباط والهزيمة لتظهر لنا لقطات صافية وجميلة للقرية المنكوبة وأهلها.
كذلك كان المُونتاج بارزاً في كل مشهد، وخصوصاً في تنفيذ الأغنيتين اللتين أداهما عمر الشريف. أغنيتان لم تخرجا عن سياق الحدث الدرامي، بل وكان لهما دوراً بارزاً ومُهماً في تطور الأحداث.
هذا هو فيلم "الأراجوز"، الذي أطلق نجمين في وقت واحد، عمر الشريف بعودته الجديدة، ومُخرجه الموهوب. فقد جعل هذا الفيلم من هاني لاشين مُخرجاً مرموقاً يقف في مصاف كبار المُخرجين المصريين.

محمود المليجي

أفلام 1

1 - من حوار مع المُخرج هاني لاشين أجرته معه نبيلة صبيح لجريدة "البوابة" المصرية بتاريخ 20 أكتوبر 2020م.
2 - من مقال للكاتب حمدين حجاج نُشر في جريدة "الدستور" المصرية بتاريخ 17 مارس 2021م.
3 - انظر المصدر السابق.





سينما

هاني لاشين:
أيوب السينما وبَحار التلفزيون



جورج صبحي

مصر

المُخرجون نوعان: نوع يفرض أسلوبيته على كل الموضوعات التي تتناولها أفلامه مهما اختلفت هذه الموضوعات، ونوع يترك الموضوع هو الذي يفرض أسلوب إخراجه على العمل، من هذه النوعية الثانية ينتمي المُخرج هانى لاشين؛ فأعماله من أفلام ومُسلسلات تنوعت موضوعاتها وتيماتها، وإن كانت التيمة الدرامية هى الغالبة، فبعد عمله لسنوات كمُساعد مُخرج مع المُخرج حسن الإمام، وتجارب أخرى كمُساعد، أيضا، مع مُخرجين مثل: نادر جلال، وأحمد يحيى، ومحمد عبد العزيز، ونجدى حافظ بدأ فى التحضير لإخراج أول أفلامه الروائية الطويلة عام 1983م، "أيوب" بالتعاون مع التلفزيون المصري لإنتاج الفيلم بعدما نجح في إقناع النجم المصري العالمي عمر الشريف لبطولة الفيلم الذي يعتبر أول فيلم للنجم بعد عودته لمصر، والذي تردد كثيرا في فيلم عودته حتى استطاع مُخرجنا إقناعه بعدما اشترط أن يكون الفيلم إنتاج التلفزيون؛ حتى لا يتسبب هو فى أي خسارة لمُنتج؛ لأنه كان يخاف من رد فعل الجمهور الذي تغير مزاجه وذائقته الفنية من جيل إلى جيل، ومن زمن إلى زمن آخر بسبب الغياب الطويل، ووجد في هاني لاشين ضالته ليصبح الفيلم هو أول فيلم روائي طويل لمُخرجنا، وأول فيلم لعمر الشريف بعد العودة، وأقوى بداية يمكن أن تكون لمُخرج سينمائي مصري مع رواية الأديب العالمي نجيب محفوظ، وسيناريو وحوار مُحسن زايد، وشهادة ميلاد مُخرج سينمائي من طراز مُختلف يضع نصب عينيه الموضوع الذي يناقشه، والذي يفرض أسلوب إخراجه بعيداً عن فكرة البصمة الإخراجية السينمائية التي يفضلها الكثيرون، وهذا فى حد ذاته أسلوب أعلن به مُخرجنا الكبير عن اختلافه وإبداعه المُغاير للسائد.

حمل فيلم "أيوب" رؤية إخراجية إبداعية خاصة في كل تفاصيله، كما حَمل ذِكرى حزينة بوفاة الفنان الكبير المُتفرد محمود المليجى في كواليسه قبل إكمال دوره، وحمل لنا كجمهور السينما، العاشق لها،

مُبدعا جديدا شديد العشق لها مثلنا.
هاني لاشين الذي توالت أعماله بعد ذلك لثاني فيلم روائي له "عندما يأتي المساء" عام 1985م، قصة وسيناريو وحوار محسن زايد، وبطولة العملاقان فريد شوقي، وسناء جميل، ثم مُسلسل "الباقي من الزمن ساعة" أيضاً قصة المصري العالمي نجيب محفوظ، وكأنه الأقرب بشخوص رواياته إلى قلب وعقل هانى لاشين، لتتوالى فيما بعد أعمال مُخرجنا الكبير القليلة العدد نسبيا، والعميقة التأثير كُلياً حتى نصل إلى لقائه الثاني والمُختلف وشديد التميز والانفراد مع عمر الشريف، وهو فيلم "الأراجوز" عام 1989م، الذي حَمل توقيع هاني لاشين كصاحب فكرته ومُنتج ومُخرج له، والذي يعتبر مُغامرة سينمائية عملاقة على كل مستوياته.
بداية لك أن تتخيل جرأة مُخرج يعرض دور الأراجوز على عمر الشريف، ذلك النجم الذي تحمل قَسمات وجهه وبُنيانه الجُسماني، وحتى نشأته سمات "الچنتل مان"، ليس هذا فقط، بل يرقص ويغني، ويمثل شخصية الأراجوز المصري إن جاز لنا التعبير، هذه الشخصية المُغايرة تماما لما يُقدم في حقبة الثمانينيات في السينما المصرية، والمُغايرة تماما، أيضا، لكل ما هو عمر الشريف شكلاً وموضوعاً، والمُغايرة درامياً أيضاً لكل شخصيات المُجتمع، هذه الشخصية الفنية الحساسة الناقدة أيضاً لكل شيء لا يمُت للمبادىء والأخلاق والأعراف، والتي تتخذ من مهنتها، التي لا تعرف غيرها والمُحببة للصغار والكبار، وسيلة لإرجاع الحقوق لأصحابها من البسطاء شديدي البساطة، والذين لا يستظلون بمظلة قانون مُعيّن يحمي حقوقهم البسيطة مثلهم، الكبيرة بالنسبة لهم.
ففكرة فيلم "الأراجوز" لا تمثل فقط فكرة فيلم، بل هى أكثر من ذلك، فهى تُعبر عن شخصية وفكر وإبداع فنان مُرهف الحِس كهانى لاشين، وجد من يصوغها في أزهى حُلة لها، وهو الكاتب المُرهف الحِس، أيضا قليل الأعمال الفنية السيناريست عصام الشماع، ليدخل بهذا الفيلم مُخرجنا الكبير مجموعة من المُغامرات الفنية بداية من إنتاجه عكس السائد، مروراً بتجسيد




محمد جلال عبد القوي

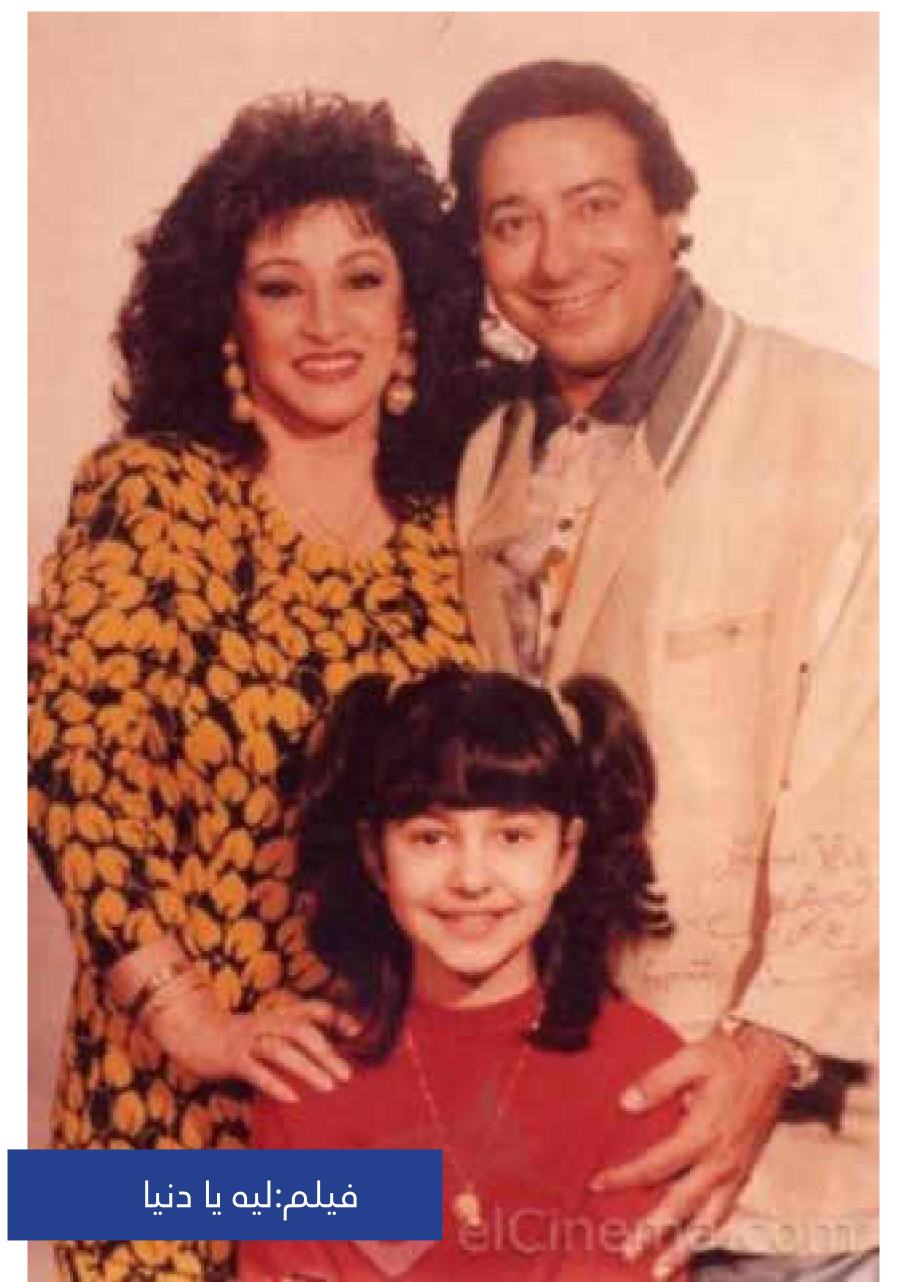
شخصية البطل لعمر الشريف، وجمعه مع الفنانة والنجمة الرقيقة ميرفت آمين في دور مُغاير تماما أيضا عليها يعتبر بمثابة تغيير لجلدها الفنى، وصولاً لاختيار نجم شاب حينئذ ظُلم كثيراً من المُخرجين والمُنتجين هو وجيله في دور شديد العمق والاختلاف وهو النجم هشام سليم في دور "بهلول" ابن الأراجوز، هذا الدور الذي يعتبر من أروع ما قدمه على الشاشتين الكبيرة والصغيرة، واختيار المُوسيقار المُخضرم، العاشق للمُوسيقى والفن عمار الشريعي؛ لوضع الألحان والمُوسيقى التصويرية للفيلم مع أشعار سيد حجاب، هذه الاختيارات كفيلة في حد ذاتها لمعرفة مدى عمق وحساسية هانى لاشين، فقد قدم لنا في هذا الفيلم سيمفونية إنسانية درامية غنائية راقصة وحزينة وشَجية شديدة المصرية والرهافة الإبداعية السينمائية، ليظل هذا الفيلم علامة مُختلفة ومُتميزة في السينما المصرية، فقد نجح الفيلم على المستويين الفني والجماهيري، التجاري والنقدي للدرجة التي جعلت إحدى شركات صناعة المُوسيقى والكاسيت في هذا الوقت تشتري حقوق تقديم أغاني الفيلم في شريط كاسيت، وتطرحه في الأسواق؛ نظرا لشدة نجاح الفيلم وأغانيه.

إن هاني لاشين قد أبدع في إخراج فيلم "الأراجوز" للدرجة التي تجعل هذا الفيلم هو أفضل مَدخل إذا ما أردت دراسة شخصية هذا المُخرج الكبير الحساس لكل جملة حوار وكادر سينمائي، المُتفرد في اختيار شخوص أفلامه وتغيير جلد النجوم الكبار فنيا وسينمائيا.

لكن ماذا بعد هذا الإبداع المُتميز المُغاير في "الأراجوز"؟ هذا السؤال هو الذى شَغل عقل وتفكير مُخرجنا الكبير، ويشغل بال وعقل كل مُبدع من الطراز الرفيع كهانى لاشين بعدما قدم لنا سيمفونية شديدة الرُقي "كالأراجوز"، فكانت الإجابة هي الفيلم التلفزيوني "العودة والعصفور"، قصة وسيناريو وحوار المُؤلف شديد الحساسية لكل ما هو فني راقي نابع من أعماق صراعات المبادىء والضمير للإنسان عامة والمصرى خاصة، المُؤلف الذي لم يأخذ حقه سينمائياً بما يليق بموهبته الفياضة، فلم يكتب للسينما سوى فيلمين هما "المولد" عام 1989م، والذي قرر بسببه، تحت وطأة الشروط الدرامية لنجمه، أن يعتزل الكتابة للسينما ويتفرغ للتلفزيون فقط، ليكتب أول وآخر فيلم تلفزيوني له وهو هذا الفيلم "العودة والعصفور" إنتاج عام 1991م، تأليف كاتبنا الكبير محمد جلال عبد القوى؛ ليلتقط النص المُختلف مُخرجنا هاني لاشين، وكأنه يحقق المَثل الدارِج- الطيور على أشكالها تقع- فمُخرج حساس مثله لا يمكن له أن يجد ضالته التي يبحث عنها سوى مع مُؤلف حساس أيضا كمحمد جلال عبد القوى، ويقدما سويا دراما مصرية أصيلة جميلة نابعة من أزمة- حرب الخليج الثانية- في بداية التسعينيات، والتي ناقشت هذه الأزمة العربية المصرية العالمية أيضا في فيلم هو الوحيد الذي طَرق هذا الموضوع في نفس سنة حدوثه، ثم توالت من بعده الأعمال كمُسلسل "هالة والدراويش" عام 1993م لنفس المُؤلف، وفيلم "العاصفة" عام 2000م تأليف وإخراج خالد يوسف، وبهذا يكتب مُخرجنا هانى لاشين اسمه دائما في سِجل التَفرد والإبداع المُغاير لما هو سائد، والذى يطرُق باستمرار أبواب لا يطرُقها غيره، وهكذا هو حال المُبدع الكبير كمُخرجنا الذي دائما وأبدا يرى أبعد

مما يراه غيره، ويُعاد اكتشاف أعماله التي تزداد بريقاً كلما مَر عليها الزمن كهذا الفيلم الجميل مع كل إبداعات مُخرجنا. حقق الفيلم نجاحاً تلفزيونياً كبيرا في مُشاهدته عند عرضه الأول في شهر رمضان، ليقدم بعده تلفزيونيا أيضا، وفي نفس العام، فيلم "فى العشق والسفر" الذى ظُلم في العرض تلفزيونيا وقتها وحتى الآن، ويعود السؤال ليتردد ثانية في عقل مُخرجنا الكبير، وماذا بعد؟ لتأتي الإجابة هذه المرة سينمائية خالصة في مُغامرة جديدة لأيوب سينمائي لا يلين ولا يضعف مهما حدث، وبَحار تلفزيوني لا يكل ولا يمل ولا تخور قواه أمام الأمواج المُتلاطمة، والإجابة هي فيلم "ليه يا دنيا" إنتاج عام 1994م، فكرة ورؤية وإخراج لهانى لاشين، ويا لها من مُغامرة للمُغامر الكبير بعودة المُطربة العملاقة، قليلة الأعمال السينمائية "وردة" إلى الشاشة الكبيرة مرة أخرى، ومتى؟ في مُنتصف عقد التسعينيات، زمن العنف والإرهاب الذي كانت مصر غارقة فيه وقتئذ، وكانت كل الأفلام تقريباً تَحوي إما قضية الإرهاب، أو قضايا المُخدرات، أو عنف وسذاجة أفلام المقاولات، ليقدم لنا مُخرجنا المُتفرد فيلما مُتفردا مثله، ميلودراما رومانسية اجتماعية، أقل ما يمكن أن تُوصف به أنها شديدة الرُقي والجمال والعُذوبة لنوعية من الأفلام كُنا قد افتقدناها من زمن الأبيض والأسود، ولكن في ثوب عَصري مُلائم للزمن الذي تُعرض فيه، وليست مُجرد نوستالجيا للماضي، ومجموعة من أحب وأخلص النجوم لنا وللفن وللسينما كالفنان النجم الذي كان قد غاب كثيرا عن السينما وقتئذ، النجم الكبير محمود ياسين، ودور من أرق وأجمل وأمتع ما يمكن للفنان المحبوب خفيف الظل والروح صلاح السعدني، وإعادة اكتشاف للنجمة صابرين، والنجم وائل نور في أدوار مُغايرة تماما عَما كانوا يقدمونها حينها، كل هؤلاء مع صوت وأداء العملاقة وردة في مجموعة من أرق وأجمل ما غَنت للسينما، وبثوب العصر المُقدمة فيه، لكن رغم كل هذا الجمال الذى يَحويه الفيلم فقد تمت مُحاربته في التوزيع ووقت العرض؛


مسلسل:لقاء السحاب


فيلم:ليه يا دنيا



البحار مندي

حلقة (٥)

لتأتي الرياح بما لا تشتهي السفن؛ ولم يحقق الفيلم نجاحاً في عَرضه بالسينمات القليلة التي عُرض فيها، وتلقفه التلفزيون سريعا؛ ليُعرض به ويحقق مُشاهدة مُمتعة لمحبي الفن والسينما الحقيقيين من خلال رؤية فَناننا ومُخرجنا هانى لاشين.

يذهب بعدها أيوب السينما وبَحار التلفزيون ليأخذ بعض الهُدنة من السينما ويُبحر قليلاً في التلفزيون بأعمال مثل: فوازير "المُضحكون" عام 1995م، ومُسلسل "ويأخذنا تيار الحياة" عام 1998م، ليعود مُجدداً إلى معشوقته الأولى/ السينما بالفيلم التلفزيوني "الفرح" عام 1999م، بطولة ميرفت أمين، في ثالث لقاء سينمائي لها مع مُخرجنا بعد "الأراجوز"، و"العودة والعصفور".

في هذا الفيلم، الذي شاهدته لأول وآخر مرة في المهرجان القومي للسينما المصرية عام 2000م وذلك بسبب عدم عرضه نهائياً في التلفزيون المصر أو الفضائيات سوى مرة واحدة على فضائية خاصة، وعدم وجود حتى نسخة له على الإنترنت بعد أن أسرني بموضوعه الجميل وإخراجه الحساس عن قصة تدور في أقل من 24 ساعة لعروس في يوم زفافها من أول ساعات النهار حتى آخر لحظة قبل الزفاف، وازداد الأمر تجاهلا لهذا الفيلم بتسمية فيلم آخر عام 2009م بنفس الاسم.

تبدأ الألفية الثالثة مع موجة أفلام الشباب بالسينما، والتي أبعدت جيلا كاملا من الفنانين والفنيين والنجوم عن السينما، ولم يجدوا مَنفذا لإبداعاتهم سوى التلفزيون، ويبدأ مُخرجو السينما الكبار ومُؤلفيها في التعرف على الكتابة والإخراج للتلفزيون، فبعد دراما الكاميرا الواحدة حَان الوقت حتى لو مُضطرين لدراما الثلاث كاميرات، ولكن لم يكن هذا حال مُخرجنا الكبير الذى كان إبداعه مُنذ البداية مُقسما بالتوازي ما بين السينما والتلفزيون، فهو مُبدع من طراز فريد لا يجد عوائق قد يجدها غيره في استخدام وسيط جديد عليه وهو الثلاث كاميرات في المُسلسلات التلفزيونية التي طالما عمل بها بالتوازي مع كاميرا السينما الواحدة، ليسبق الجميع من جيله، ويقدم عدة مُسلسلات في هذه الفترة- نهاية التسعينيات وبداية الألفية الثالثة- مثل مُسلسلات: "الحنين إلى الماضي" عام 1999م، و"همسات" عام 2000م، و"طيور الشمس" عام 2002م- نفس العام الذي قدم فيه رائعته التلفزيونية "البحار مندي" عن قصة صالح مرسي، وسيناريو وحوار محمد الباسوسي- ليقدم لنا في هذا المُسلسل ملحمة درامية يُثبت بها أن المُبدع لا يتخاذل أبدا مهما كانت الظروف، ومهما كان الوسيط المُستخدم لتوصيل إبداعه، وليصبح "البحار مندي" علامة فارقة في الدراما المصرية والعربية لصانعه/ أيوب السينما وبَحار التلفزيون هانى لاشين، للدرجة التي يُمكن أن نَصِف على أساسها المُسلسلات التلفزيونية بقولنا: مرحلة ما قبل "البحار مندي"، ومرحلة ما بعد "البحار مندي"؛ فقد نجح المُسلسل نجاحاً فاق كل التوقعات رغم عرضه بالتوازي مع مُسلسلات كثيرة أخرى في موسم رمضان 2002م، ورغم عرضه مُتأخر ليلاً وقتها، إلا أنه اكتسح الجميع للدرجة التي جعلت بعض مواليد هذا العام يتم تسميتهم "بمندى"، ليس ذلك فقط، بل تصبح ندوة مُناقشة المُسلسل في معرض الكتاب من نفس العام كاملة العدد، ويصاحبها جموع حاشدة أخرى بالخارج راغبة في حضورها، في ترجمة واضحة على أن ما يخرج من قلب وعقل مُبدع كهانى لاشين يصل حتماً وبقوة لقلوب وعقول المُشاهدين.

لا يقف، أو يَنضُب بِئر الإبداع المُسمى بهانى لاشين عن إبداعه، فيستمر المُخرج في تقديم أعمال شديدة التميز مثل: "زمن عماد الدين"، الذي قدم لنا دنيا سمير غانم كنجمة تلفزيونية قبل الجميع عام 2003م، ثم مُسلسل "لقاء السحاب" للنجمين الكبيرين كمال الشناوي، وعزت العلايلي عام 2004م، والذي لا يعرض كثيراً، ثم مُسلسل "راجعلك يا إسكندرية" عام 2005م، والذي قَدم النجم خالد النبوي، والنجمة



حلا شيحة كأبطال للمُسلسلات التلفزيونية.

يستمر قطار إبداع أيوب السينما وبَحار التلفزيون في الإبحار، عازفا لحنا مُنفردا من الإبداع الراقي الحساس بمُسلسلات: "خيوط في مسرح العرائس" عام 2006م، و"بيت الباشا" عام 2010م، لكنه أيضا يَحِن لمعشوقته الأولى، والتي يحتفظ لها مُنذ سنوات بمشروع فيلم "خوفو"، الفيلم الذي يعتبره مُخرجنا ليس مُجرد مشروع فيلم، بل مشروع قومي لمصر، ورسالة حضارية للعالم أجمع توضح بعضا من حياة صاحب الهرم الأكبر، وتوضح معه عظمة الحضارة المصرية التي أضاءت العالم في وقت سَاد الجميع الظُلمة، فما أحوجنا الآن لمثل هذا المشروع الفني الوطني الكبير، والذي، مع الأسف، لا يجد من يموله ويقف وراءه ليظهر للنور، وكأنما لعنة الفراعنة أصابته، إن لم يكن هناك من يقف من وراء تَعثر هذا المشروع الضخم ولا يريد له الظهور في وقت نحن في أَمس الحاجة لمثل هذه الأعمال المُهمة لكبار مُبدعينا كهاني لاشين، وقت انتشرت فيه الأعمال الساذجة المُتأمركة التي تفيض حلقات وساعات مُشاهدة لا تُعد ولا تُحصى من دون أدنى فائدة أو إمتاع، أو رسالة، أو حتى مُجرد التسلية.

لكن أيوب السينما وبَحار التلفزيون يبقى، وتبقى أعماله وإبداعه وأيضا إصراره على مواصلة الإبحار رغم كل شيء مُعاكس له، ويستمر إبحار البَحار في أعماق وأغوار الفن والإبداع في السينما والتلفزيون؛ فإننا قد عَاهدنا أيوبا للسينما وبَحارا للتلفزيون، إنه هاني لاشين.



هاني لاشين وجوهر الإبداع

سينما



عاطف بشاي

مصر

تُمثل إبداعات "هاني لاشين" عالما مُنفردا بذاته ولذاته، ومن القصور أن نحصره في ركاب تيار فني مُحدد، أو اتجاه أيديولوجي، أو فكري بعينه، أو إطار سياسي موجه؛ فالحقيقة الساطعة، والرؤية الثاقبة تفرضان علينا أن نراه من منظور أبعد شأنا وأرقى شمولا، وأرحب اتساعا من التصنيفات النقدية الجامدة، أو القوالب الفنية الثابت، أو نخضعه- كما يحلو دائما للنقاد- اللجوء إلى التحليل الاجتماعي أو النفسي، والذي ينتمي إلى مدارس واقعية، أو رومانسية، أو يجنح نحو مُغامرات تجريبية، أو فانتازيا تطيح بالواقع المحدود لحساب خيالات عبثية مُحلقة، أو كوميديا اجتماعية تُفجر الضحكات التي تُعري الوجوه من أقنعتها الزائفة، أو تراجيديا مُؤلمة تُخاطب وجدان مُتلقين تُحركهم عواطف الخوف والشفقة، أو ميلودراما تعج بكوارث الدهر، وتصاريف الزمن الفاجعة.

لكن، يمكننا القول بثقة واطمئنان: إن إبداعات هذا الفنان المُدهش تُمثل "حالة" إنسانية مُجردة مُتحررة، أو مُتمردة على شروط السرد والحكي، والمحتوى، والقوالب، والأشكال، والتصنيفات، والأطر، واللافتات، والعناوين، والبطاقات التي يسخر منها المُخرج العالمي فيلليني؛ فيرى أن المُخرج ينبغي أن يكون خليطا من الساحر، والحاوي، والنبي، وبائع أربطة العنق، والمُهرج، والقس الذي يلقي بالموعظة!

فهو في فيلمه "أيوب"- قصة: نجيب محفوظ، وسيناريو وحوار: مُحسن زايد، بطولة: عمر الشريف، وآثار الحكيم، ومديحة يسري، ومحمود المليجي 1983م- يتحدث عن الإنسان، وأسراره المُلغزة، وطموحه الجارف، وانكساره المُؤلم، ورحلته المُضنية، وأشواقه المُستحيلة، والرغبة الجنونية في البوح والاعتراف، والعجز الكامل عن التحقق، وذكرياته المُخجلة، وحاضره العاجز، ورغبته في مُعانقة الحقيقة، ومُجازفته الخطرة بهتك أسرارها.

في فيلم "الأراجوز"- سيناريو وحوار: عصام الشماع، بطولة: عمر الشريف، وميرفت أمين، وهشام

سليم 1989م- يبحر في أعماق شخصية بوهيمية وجودية، أفراحه وأتراحه، مرحه الخلاب، ومأساته العاصفة المُمثلة في ابنه المُتمرد، البراءة في ملاهي البسطاء، وخشونة الواقع المعيش، ثنائية الفقر المُدقع والثراء الفاحش، السعادة والشقاء، الوجودية والعدم، البداية العابثة، والنهاية المُفجعة الدامية.

في فيلم "عندما يأتي المساء"- بطولة: فريد شوقي، وسناء جميل، سيناريو وحوار: مُحسن زايد 1985م- نرى مُشاغبات آخر العمر لزوج انبساطي قدري، فكهي، غارق في المرح والضحك، وزوجة عابسة مُتجهمة، مُتسلطة، التباين والتضاد، التنافر والاتساق، المُفارقة الساخرة، الحب والكراهية، الاحتداد والاحتواء، صراع التفاصيل العابرة، والحماقات اللاهية، المرض الذي يجمع الأشتات في النهاية الطيبة، وانتصار سعادة الأيام الباقية.

السياق السابق يوضح بجلاء أن الإنسان هو المحور المُحرك، والمضمون والجوهر، لب الوجود، وعمق الهدف، الإنسان بكل تناقضاته ونقائصه، مثاليته وانحرافاته، خلجاته وعذاباته، مُفارقات واقعه، وعبثية وجوده.

الإنسان، إذن، عند هاني لاشين هو الذي يدفع الدراما إلى الأمام من خلال تصاعد الأحداث؛ فيؤلف الصراع، ويفجر الذروة، ويحقق المصير، هو البداية المنطقية ونقطة الانطلاق، والنهاية الحتمية.

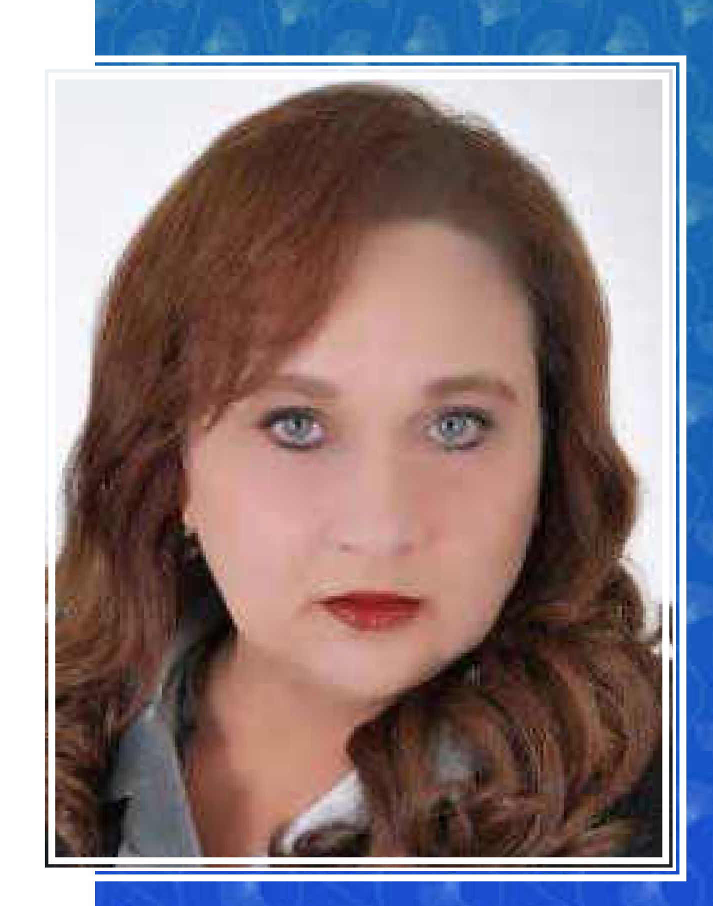
لذلك فمن المنطقي أن المُمثل ليس مُجرد وسيلة من وسائل الإبداع عند هاني لاشين، لكنه يشكل هدفا مرجوا، وغاية أصيلة. وإذا كانت كيفية اختيار المُمثلين تُعد من الأمور المُهمة وأصعبها في عملية الإخراج السينمائي؛ لأن التطابق الكامل بين المُمثل المُختار والشخصية التي عليه أن يؤديها أمر نادر الحدوث، بل هو في حُكم المُستحيل، فإن هاني لاشين يسعى إلى هذا المُستحيل لتحقيق التطابق، والتلاحم بين الشخصية الدرامية التي يجسدها المُمثل ويجربها المُتفرج بين نفسه وبين المُمثل؛ فهو يدرك إدراكا فائقا أن مشاعر النظارة تنجذب إلى، أو تبتعد عن المُمثل في حركة مُستمرة، تُترجم بطريقة حاسمة وصادقة مقدرة الشخصية الدرامية على التأثير من خلال مجموعة الأفكار والأحاسيس المطلوب إبرازها في الفيلم. ولأن المُتفرج لا يمكنه أن يرى إلا ما يريد له مُخرج الفيلم أن يراه، لأن الرؤية تتم من خلال عين الكاميرا التي تُحدد زاوية الرؤية، وحجم اللقطة؛ فإن هاني لاشين يُسخر كل أدواته الفنية لخدمة هذا الغرض الذي يعتبره أسمى الغايات، وجوهر الإبداع.





سينما

هاني لاشين : ثنائية الإبداع والحظ!



ماجدة خير الله

مصر

الصفة التي يمكن إطلاقها على المُخرج هاني لاشين هي: رجل محظوظ، هيأت له الظروف فرصا مُتلاحقة ومُميزة من الصعب توافرها لغيره، إلا أنه قد تعامل معها بنصف اهتمام؛ فهو لم يكافح وينحت في الصخر مثل عاطف الطيب، أو غيره من مُخرجي السبعينيات والثمانينيات الذين سحقتهم الحياة، واكتفوا بدور مُساعد المُخرج فقط؛ ليضمنوا استمرار فرص العمل، ولم يضع نفسه في مُخاطرة قد تطيح بأحلامه ومُستقبله، هاني لاشين هو ابن عائله لها وضع اقتصادي واجتماعي مُستقر، واستهواه عشق السينما، وأتيحت له فرصة دراستها، ووجد طريقا للعمل كمُساعد مُخرج لواحد من أساطين صناعة السينما من الخمسينيات، ولمده ثلاثين عاما، وهو حسن الإمام، ثم عمل مع المُخرج محمد عبد العزيز لبعض الوقت، وكانت وسامته تؤهله للتواجد أمام الكاميرا، لكنه فضل العمل خلفها وتحريك كل خيوط العمل الفني بدلا من أن يكون مُجرد خيط في منظومة إبداع.

حظه يشبه حظ نيوتن الذي كان يسترخي يوما تحت ظلال شجرة تفاح، ولما سقطت واحدة منها في حجره؛ ألهمته قانون الجاذبية! هاني لاشين بدأ حياته العملية بإخراج بعض الأفلام التسجيلية السياحية، ودفعه طموحه، وربما بعض علاقاته، كي يستعين بصوت عمر الشريف، ليقدم التعليق الصوتي Narration على الفيلم السياحي الدعائي؛ فبدأت بينهما صداقة كانت بمثابة تفاحة نيوتن.

قطاع الإنتاج كان أقوى كيان إنتاجي للأعمال التليفزيونية، في سنوات الثمانينيات، ويبدو أن الدولة المصرية تنبهت وقتها إلى أن هناك كيانات إنتاج عربية تريد أن تسحب البساط بعيدا عن مصر، وبدأت حالة من النشاط في دبي وعجمان من خلال استوديوهات ضخمة، حديثة الإمكانيات تستقطب فناني مصر، من مُؤلفين ومُخرجين ونجوم شباب، ومُخضرمين، حتي أصبحت هناك قوافل تتحرك

أسبوعيا؛ لنقل فرق كاملة من المُمثلين المصريين، ليصوروا مُسلسلات في كل من استوديوهات دبي وعجمان في الإمارات أو سوسه في تونس! وأحيانا كان التصوير يتم في لندن، والغريب أن نتاج هذه الأعمال الدرامية لم تكن تُعرض في التليفزيون المصري! حتي أن هناك نجوما من الشباب بدأت شُهرتهم من خلال تلك المُسلسلات التي تم إنتاجها وعرضها خارج مصر، ومنهم هناء ثروت، ومحمد العربي، وأحمد خليل وعشرات غيرهم، والأمر نفسه حدث مع مُؤلفي وكتاب الدراما، حتي أن اسم السيناريست أسامه أنور عكاشة بدأ يسطع من خلال عرض مُسلسلات على تليفزيونات الخليج، قبل أن نسمع عنه في مصر، وكانت بعض شركات الإنتاج العربيه تهدي التليفزيون المصري نسخة من بعض إنتاجها، وهكذا تعرفنا على الجزء الأول من مُسلسل الشهد والدموع، والمشربية، و عابر سبيل وغيرها من مُسلسلات أسامه أنور عكاشة الأولى.

عاصفة زينب والعرش التي غيرت موازين القوى:

ربما كان عام 1980م من الأعوام الفاصلة في تاريخ صناعة الدراما التليفزيونية في مصر، بعد أن تم إنتاج أهم مُسلسل مصري حشد له التليفزيون أكبر نجوم التمثيل محمود مُرسي، وكمال الشناوي، ومحمود المليجي، وهدي سُلطان، وحسن يوسف، وسهير رمزي! "زينب والعرش" للروائي فتحي غانم كان معركة فنية، وليس مُجرد عملاً فنياً، حيث كانت رؤوس الأموال العربية تُضخ بغزارة للحد من سيطرة الفن المصري وقدرته الهائلة في السيطرة والتأثير على عقل ووجدان المواطن العربي من المُحيط للخليج. ولكن النجاح الأسطورى لمُسلسل "زينب والعرش" وضع الأمور فى نصابها، وأكد آنذاك على أن القاهرة لا تزال هوليوود الشرق، وكعبة الفنون، فقد تم بيع حلقات المُسلسل لكل التليفزيونات العربية قبل أن تنطلق عشرات القنوات الفضائية، في السموات العربية، وبلغ التنافس بين التليفزيونات العربية





عمر الشريف: الأراجوز

على عرض المُسلسل إلى أن كل منها كان يحاول أن يسبق بقية القنوات بعرض عده حلقات في اليوم الواحد! وهذا النجاح لفت نظر المسؤولين في ماسبيرو لقيمة الثروة الفنية البشرية التي يملكونها، وقام كيان قطاع الإنتاج بعمل خطة ضخمة لاستقطاب أهم نجوم مصر في كافة المجالات؛ لإمداد الشاشات العربية بمجموعة من المُسلسلات المصرية والأفلام التليفزيونية التى يلعب بطولتها نجوم السينما المصرية، فى الوقت الذي بدأت فيه محاولات لدعم المُسلسلات والمسرح الخليجى، بينما كانت سوريا تُعلن عن بداية تفوقها وتميزها في المُسلسلات التاريخية المُبهرة.

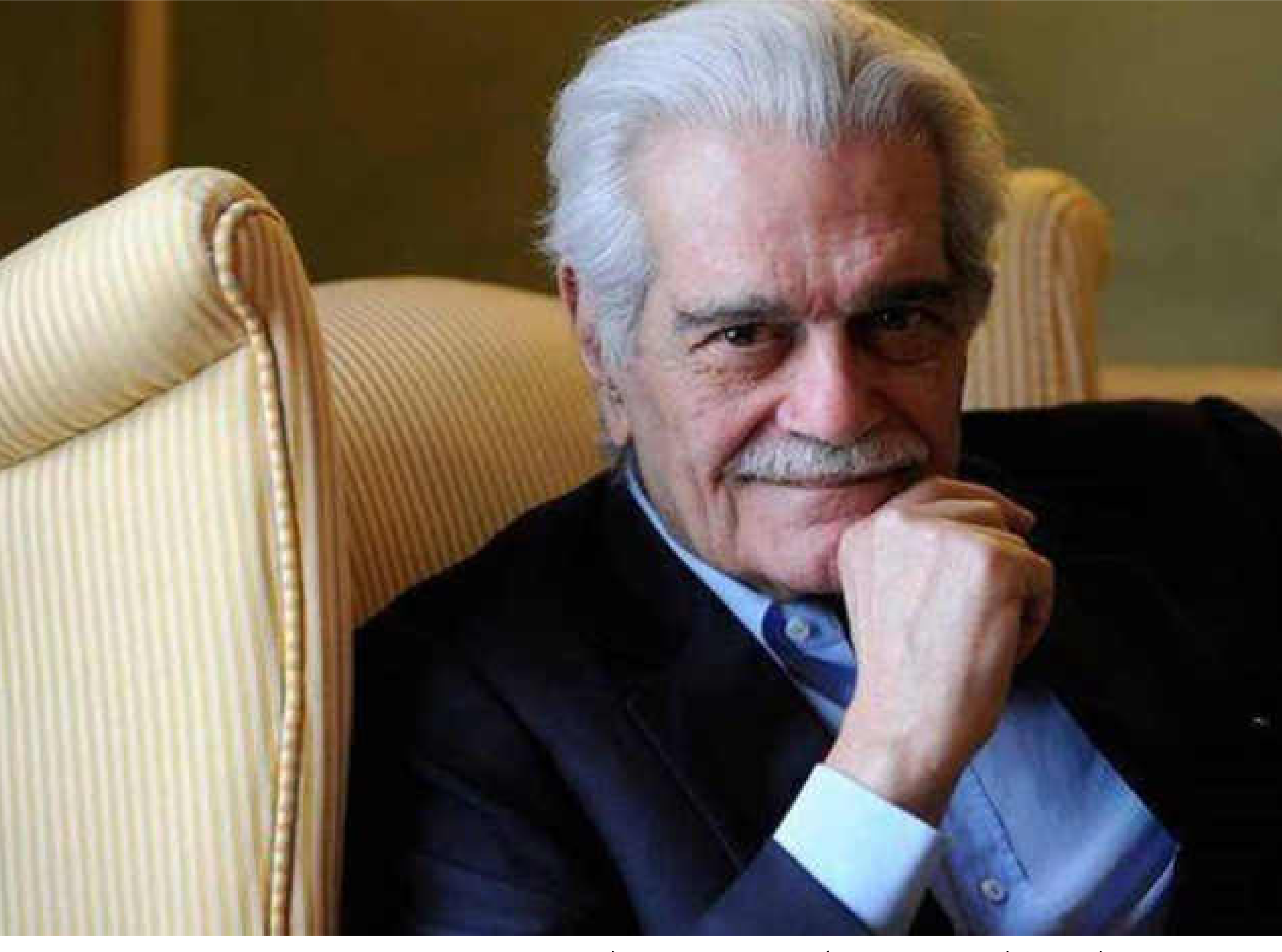
***

لم يكن عمر الشريف مُجرد مُمثل يلعب أدوارا في السينما العالمية، ولكنه تحول إلى أيقونة ونموذج صعب تكراره، بعد سنوات من التوهج والتألق حيث شارك فيها كبار نجوم العالم بطولة أفلام لا تُنسى مثل "د. زيفاجو"، و"لورانس العرب"، و"فتاة مرحة"، و"الرولز رويس الصفراء" وغيرها، ومثل مُعظم نجوم العالم تعرضت مسيرته لحالة من الارتباك بعض الوقت، فأحيانا ما كان يُشارك في عمل له قيمة، وأحيانا ما يضطر لقبول أعمال متوسطة، وهو كما كان يقول عن نفسه: فنان مُحترف عليه أن يقبل أفضل ما يُعرض عليه؛ حتى لايقبع في منزله مُنتظرا أو حالما بدور لم يُخلق لسواه، ولكنه في جميع الحالات كان يُعامل كنجم كبير وله شعبية، وتتم استضافته في مهرجانات عالمية، وتتصدر صوره وأخباره صفحات المجلات الفنية، ويبدو أن عمر الشريف كانت لديه الرغبة والاستعداد للمُشاركة في عمل فني مصري يعود من خلاله للجمهور العربي، ولكن كانت المُشكلة في نوع العمل الذي يمكن له أن يعيده مرة أخرى للشاشة العربية بعدما تغيرت المعايير وظهر على الساحة نجوم آخرون تعلق بهم الجمهور المصري والعربي.

لكن ظل حلما لدى المسؤولين عن صناعة الفن في التليفزيون المصري أن يتم استقطاب عمر الشريف ليقدم فيلماً تليفزيونياً، وكان اسم المُخرج هاني لاشين هو السنارة لاصطياد اهتمام النجم المصري العالمي ذائع الصيت.

أيوب فيلم العودة للنجم العالمي:

عن قصة لنجيب محفوظ صاغ لها السيناريو والحوار مُحسن زايد، قام هاني لاشين بإخراج فيلم "أيوب" للتليفزيون المصري، وأول بُرهان على جودته كمُخرج هو قدرته على اختيار النص "السيناريو" والتحمس له واختيار



العناصر الفنية المُناسبة لظهور العمل للنور في أفضل صورة مُمكنه، اختار هاني لاشين فريق العمل بعناية بالغة، بالإضافة، طبعا، لقيمة عمر الشريف- كان المُنافس له في مجريات الأحداث محمود المليجي- الذي توفي، للأسف، أثناء التصوير، لكن المُخرج والسيناريست وجدا حلولا منطقية لتدارك غيابه عن الأحداث، وجمع هاني لاشين لفيلمه أيوب كل من مديحة يسري، وفؤاد المُهندس، وآثار الحكيم، ومُصطفى فهمي، وهى أسماء كفيلة بعمل فيلم ناجح خاصة مع توفر جودة الموضوع وسيناريو احترافي، ومُمثل له ثقل، ومُخرج موهوب وطموح.

أحداث الفيلم تدور حول عبد الحميد السكري "عمر الشريف" رجل أعمال بالغ الثراء، نموذج مثالي لرأس المال المُسيطر والمُستغل، لايعترف بلغة المشاعر، ولا يلقي بالا للاعتبارات الإنسانية، إنه يدرك تماما أن عالم المال والسياسة خليقا بالضباع، ولكن تأتى نقطة الهجوم بالسيناريو من الدقائق الأولى، وبعد أن نتعرف سريعا على عالم عبد الحميد السُكري، فالرجل بعد عودته من رحلة عمل ناجحة يُصاب بأزمة صحية مُفاجئة تجعله سجينا لكرسي طبي، وهو الأمر الذي يجعله يقضي، وحيدا، فترات طويلة من وقته بعد طول نشاط، وتجبره الوحدة على إعاده التفكير في حياته، خاصة بعد إدراكه لبداية تغير أقرب الناس إليه، وبداية انهيار الامبراطورية التي أنشأها طوال سنوات عمره، ينتابه الحنين للتقرب من أصدقاء الماضي الذين شاركوه سنوات كان فيها أكثر نقاءا، ومع فجيعته في كل من حوله يتبين له أن ما حل به من مرض لن يغادره إلا إذا أراح ضميره واعترف، على الأقل، بينه وبين نفسه بأنه بنى نجاحه بالقفز على جثث الآخرين، وأنه لم يقم وزناً لأي قيم أو مبادىء، تتصاعد صحوة الضمير لدى عبد الحميد السكري، وتنتابه رغبة في التطهر بكل آثامه؛ فيقرر أن يكتب مُذكراته ويعترف بكل ما اقترفه في رحلة الوصول إلى قمة الهاوية، ولكن اعترافاته ومُذكراته تثير قلق وحفيظة شركائه في جرائمه؛ فيقررون التخلص منه!

لم يلجأ هاني لاشين لاستعراض عضلاته كمُخرج؛ فقد كان أمينا على النص والفكرة، خاصة أنه يقدم عملاً سينمائيا للعرض التليفزيوني، ولكن يُحسب له تقديمه لعمر الشريف بشخصية وأداء غير مسبوق مع منح الفنان فؤاد المُهندس فرصة للأداء الإنساني المُمتع بعيدا عن شخصيته الكوميدية التى اشتهر بها. فيلم أيوب تجربة سينمائية ناجحة وضعت هاني لاشين في مكانة مُميزه بين أبناء جيله.

الأراجوز أو زوربا المصري:

في عام 1989م قدم هاني لاشين فيلمه الثاني مع عمر الشريف، وكان الفيلم نقطة تحدي كاملة للفنان المصري العالمي الذي خرج شكلا وموضوعا عن النموذج الذي اشتهر به سواء في السينما المصرية، أو العالمية، شخصية محمد جاد الكريم الفنان الشعبي الكهل الذي يرتدي ملابس بالية، ويحمل على كتفيه نموذجا لمسرح صغير يقدم من خلاله فن الأراجوز الذى يسير بين الناس بالحكم والأمثال مُعبرا عن آلامهم وأحلامهم، مُحرضا إياهم على الثوره على أي من أشكال الظلم الذي يحاصرهم، إنه باختصار ضمير الناس وصوتهم المكتوم. عاش محمد جاد الكريم حياته في قرية مصرية بسيطة يجمع بعض القروش التي يحصل عليها في مُقابل خدماته في الترفيه، وينحصر أمله في الحياة في أن يوفر لابنه الوحيد بهلول فرصة في التعليم لم ينلها هو شخصيا، سيناريو الفيلم كتبه عصام الشماع، ويتضمن أفكارا أكثر تعقيدا من أن يتحملها فيلم سينمائى، فهو إدانه بشكل ما لعصر الانفتاح، وللشخصيات المُبتسرة إنسانيا التي طفت على سطح المُجتمع المصري؛ فأفسدت وشوهت مكوناته، الأراجوز محمد جاد الكريم يجد نفسه مُضطرا للتصدى لطموح ابنه الوحيد بهلول "هشام سليم" الذي عجنته الانتهازيه والرغبة في الصعود، وتآمر على والده، الإنسان البسيط الذي يعيش لإسعاد الآخرين.

الأداء الذي قدمه عمر الشريف في الفيلم يعتبر أداءا غير مسبوق، يجمع بين حكمة زوربا وبساطته، مُضافا إليه ملامح الفلاح المصري الفصيح، وبدلا من رقصة زوربا الشهيرة قدم عمر الشريف عدة أغنيات من ألحان عمار الشريعي، وكلمات سيد حجاب. استطاع هاني لاشين أن يدير موهبة عمر الشريف بما يزيدها ألقاً وحضورا، ويحفظ للفنان الكبير مكانته التي يستحقها.

حرب الخليج التي جرحت عصفور الحب وأدمته:

ربما الحظ أو الدأب والرغبة في الاختلاف والتميز هو ما دفع المُخرج هاني لاشين للبحث عن الصيغ الأكثر صعوبة لتقديم أفكاره وفنه من دون أن يلقى بالا لرد الفعل التجاري المُؤقت على ما يقدمه؛ فهو لا يعبأ كثيرا بفكرة شباك التذاكر، ولذلك كان مُعظم تعامله مع الكيان الإنتاجي الحكومي، وبشكل خاص أفلام التليفزيون التي تسمح بتقديم أفلام تعبر عن قضايا وهموم المُجتمع ومُتغيراته. أحدثت حرب الخليج جرحا غائرا في حياة آلاف المصريين وأسرهم، حيث فقد البعض منهم مُدخرات سنين الغربة، وفقد البعض حياته وإحساسه بالأمان، وعاد لأرض الوطن خالي الوفاض نتيجه حرب عبثية لا ناقه لنا فيها ولا جمل. لم تُقدم الدراما المصرية عملا فنيا عن نتائج حرب الخليج باستثناء الفيلم التليفزيوني "العودة والعصفور" الذي كتب له السيناريو محمد جلال عبد القوي، وأخرجه هاني لاشين لأفلام التليفزيون، ولعب بطولته صلاح السعدني، وميرفت أمين، تبدأ أحداث الفيلم بمشاهد تسجيلية لعودة الآلاف من المصريين تحملهم بواخر حزينة إلى ميناء السويس، جاؤوا فارين هاربين من جحيم حرب مجنونة أطاحت بأحلامهم، ثم تنتقل الأحداث إلى الزوجين، ميرفت وصلاح السعدني، العائدين بعد سنوات قضياها في العمل المضني بالكويت لادخار قدر من المال يتيح لهما شراء شقة وسيارة، ولكنهما في لحظة يخسران كل شيء، وتصبح حياتهما الزوجية مُهددة بالانهيار، وفي رحلة بالسياره تنقلهما لميناء السويس لاستلام ما تبقى لهما من متاع يستعرض الفيلم عن طريق الفلاش باك بداية قصة حبهما وكفاحهما في بلاد الغربة؛ لتدبير ما تحتاجه الحياة من نفقات، ثم تفسخ العلاقة وانهيارها بعد ضياع كل مايمتلكانه!

كان الفيلم بمثابة مرثية لكل قصص الحب والكفاح التي انهارت بعد حرب الخليج.

قدم هاني لاشين عدة أفلام مُهمة لكبار الكتاب والنجوم مثل "عندما يأتي المساء" المأخوذ عن قصة لنجيب محفوظ، وشارك في بطولته فريد ِشوقي، وسناء جميل، وهو فيلم من أكثر الأفلام عذوبة وعمقا، وتدور أحداثه حول زوجين من العجائز يضيق كل منهما بالآخر، ولكن لا يقوى ولا يطيق الحياة من دونه!

رغم كل ماقدمه هاني لاشين من أعمال جريئة طموحة، إلا أنه توقف فجأة عن الإبداع، ووقف وسط طابور من كبار المُبدعين الذين غابوا عن الساحة كرها أو طواعية، واكتفى بدوره في مُتابعه الأعمال الفنية التي يقدمها الآخرون، وبالمُشاركة في لجان التحكيم لأعمال فنية أقل كثيرا مما اعتاد أن يقدمه. إنها محنه جيل كامل اضطر للتوقف والاكتفاء بالفرجة عن انهيار صناعة عالم من الفن الجميل!







سينما

الأراجوز: سرد سينمائي للواقع على الطريقة الأراجوزية!



محمد زناتي

مصر

يرصد فيلم الأراجوز التغيرات التي طرأت على المُجتمع المصري مُنذ نكسة 1967م حتى أوائل الثمانينيات. وبالطبع توجد الكثير من الأعمال الفنية التي تعرضت برؤى وآليات مُخلتفة لهذه الفترة، لكن ما يميز هذا الفيلم ويجعله علامة فارقة في تاريخ السينما المصرية هو استلهامه لرمز شعبي كاشف ودال ومُتغلغل داخل الوجدان المصري، وهو الأراجوز صاحب الأمانة التي لا تنطق إلا بالحق مهما واجه من ضغوط- كل ما اقطع له لسان يطلع له- حسب قول العمدة في الفيلم عن الأراجوز.

كان اهتمام هاني لاشين، كمُخرج، بما يشكله من خطاب لفظي وبصري يمس الموروث الشعبي المصري؛ دافعا تتم صياغته بحرفية حتى يتمكن من الإيغال داخل وجدان وقلوب الجماهير العربية لكل صُناع الفيلم، لأن محمد جاد الكريم يعمل أراجوزا، ويحب مهنته. ماتت زوجته وتولى هو رعاية ابنه بهلول؛ فأدخله المدرسة حتى حصل على البكالوريا، وحصل على مجموع يمكنه من دخول الجامعة، وجمع له جاد الكريم كل ما يمتلك؛ حتى يساعده على استكمال دراسته مما يؤكد على إيمانه بالعلم، ورغبته في تكوين جيل جديد من الأراجوز المُتعلم، لكن بهلول الذي كان يعمل مع والده في القرية وينتقد العمدة وشيخ البلد، حينما حدثت النكسة تطوع ليشارك في استرجاع كرامة وطنه، ويتغير عندما يذهب للمدينة، وينسى القرية، ويتقرب من كامل بك، وابنته فيتزوجها، ويتعاون معه في مشروع سياحي، ويتمكن منه التطلع الانفتاحي لينافس البك في الاستيلاء على المال والترشح للبرلمان، ويصبح مُستعدا بأن يضحي بأبيه وبشرفه في مُقابل المال والسُلطة!

يسجن والده، لكن جاد الكريم لا يرضخ ويذهب لمواجهة بهلول بلسانه اللاذع ليسخر منه ومن ادعاءاته الانتخابية، وفي هذه الأثناء يترصد أحد رجال كامل بك لبهلول، فيطلق عليه الرصاص، لكن الرصاصة تأتي في زوجة الأراجوز/ إنعام التي تتوفى،



ليصبح الأراجوز مرة أخرى وحيدا، ويبدأ تربية الأراجوز الصغير، محاولا مرة أخرى تحقيق حلمه الذي لم يكتمل وأجهض مع بهلول الابن.

إنها قصة بسيطة من حكاية أرجوزية يستوعبها كافة الشعب، لكنها مُشبعة بالعلامات التي تستوقفك مُنذ تيتر البداية، وصور الأبطال الشعبيين، وصوت عمر الشريف.

"زمن الأراجوز دي دنية أرجوازات جحش ومن ضهر جحش"، والأسد الذي يحمل سيفا، والحصان والعروس، واللغة الحوارية المُحملة بالصور الشعرية "أمك في السما يا بهلول بتجيبلك كبشة نجوم"، "قولوا لبهلول: جاد الكريم هيطلعلك من بطن إنعام أراجوز من لحم ودم وقلب ضدك ومش معاك"، "بهلول يا ناس كان ولد أجمل من القمر، كنت أصحى على دقة قلبه وأنام على ضحكته، وكبر".

"بهلول وندهته المدينة، وكان في المدينة شيطان من دهب بيشتري العيال يفتح صدرهم وياخد قلوبهم ويحط بدالها حجر".

هذه اللغة بطبيعتها الاستعارية قادرة على إيجاز الكثير من الدلالات والمعاني التي تجذب المُشاهد بسحرها للبحث عن خفاياها، والأراجوز لعبته اللغة، حتى وإن كانت في بعض الأحيان غريبة، لكنها قادرة على إيصال ما تبتغي من رسالة وإن كان أصل كلمة "أراجوز" ما زال يدور حوله الكثير من التفسيرات، ومنها أنه يرجع إلى اللغة الفرعونية "أورو جوز"، أي صانع الحكايات، وآخرون يرجعونها إلى كلمة "القرة قوز" باللغة التركية، التي تعني العين السوداء، وغيرهم يقولون: إنها تحريف لقراقوش، نسبة إلى بهاء الدين قراقوش، أحد حُكام مصر في العهد العثماني.

لكن الأراجوز لم يكن في كل الأحوال مُجرد وسيلة للتسلية والمرح، لكنه كان لسانا لاذعا، سليطا في نقده، راغبا في تغيير سلبيات مُجتمعه، وهنا، بإتقان شديد، غيّر لاشين الصوت اللاذع للغة شعرية راقية يصوغها معه عصام الشماع، وسيد حجاب، ويلحنها عمار الشريعي؛ ليجعل المُشاهد الذي يلتف حول الأراجواز مُنتبها لمن هو الأراجوز؟ ومن هي إنعام زوجة الأراجوز التي حاول البك أن يغتصبها؟ ومن هو بهلول؟ ومن هو الطفل الذي يغني مع الأراجوز الأب في المشهد الأخير؟ وذلك من خلال انسيابية في الانتقال بين المشاهد، وإيجاز لمراحل مُتتالية في حياة الأراجوز كالمشهد أمام العمدة وغناء الأراجوز مع بهلول: "يا عديم الاشتراكية، يا خاين المسؤولية" كتعبير عن الفساد المُتمثل في العمدة في هذا المشهد، ثم مُلاحقة رجال العمدة له، يليه مشهد القهوة ووجوه الفلاحين، وتكفي صورة عبد الناصر على الحائط وجاد مُستندا على الحائط لندرك معنى الهزيمة.

سفر بهلول، لقاء إنعام، وزواجه منها، ومشاهد بهلول في القاهرة وتحولاته ليوجز تاريخ ما بعد النكسة والحرب والانفتاح، صورة عواد راكبا لحماره وهو يحمل جهاز التسجيل في أغنية "أراجوز المدارس" كعلامة دالة على هجرات الخليج وتوابعها، ويظل الأراجوز مُتمسكا بأمانته، ناقدا للسلبيات التي تطرأ على وطنه.

أراجوز أنا وأحمي أرى أرى إيه؟
أحمي قراريط الناس من مين؟
من الناس الأرى أرى إيه أرى إيه؟
من الناس القراميط الملاعين



الواد عواد ياهوه همّل في أرض أبوه
الأرض عرض واللي يفوت أرضه يتوه
الأرض الشابة بارت قام جرفها استدارت
وفلوس تجريفها طارت وقعد يائس وخانس
واحكي يا بن المدارس
ولأن الفقر كافر خد بعضه وراح مسافر
لبلاد الجاز وعافر ورجع وخيره وافر
جاب مروحة وراديو وجهاز تسجيل وفيديو
شهرين وجيوبه فضيوا وقعد يائس وخانس
واحكي يا بن المدارس

ينتهي الفيلم بالأراجوز محمد جاد الكريم وهو يغني لابنه الصغير: "أراجوز، إنما فنان. فنان، أيوه، إنما أراجوز". وبعد مرور أكثر من اثنين وثلاثين عاما على إنتاج فيلم الأراجوز ما زلنا نأمل في وجود فنانين لديهم المقدرة على الخروج من النمطية، سواء على مستوى الأدوار- مثلما فعل عمر الشريف، وميرفت أمين، وهشام سليم- أو في لغة الكتابة مثل عصام الشماع، وسيد حجاب، والإخراج، كما فعل هاني لاشين.





سينما

هاني لاشين: سينما الحرب على الفساد*



محمود الغيطاني

مصر

في حوار له مع الصحفي سعيد ياسين يقول المُخرج هاني لاشين عن السينما المصرية: "منذ العام 1990م والسينما تُشيع جنازتها يوميا؛ إذ دخلنا في مجموعة كبيرة من المُشكلات، ولم يعد هناك حديث غير الكلام عن مُشكلة السينما من دون طرح حلول لها، ووسط هذا المناخ غير المُستقر، أو غير الواضح المعالم تحدث "الخبطة" لدى الفنانين. وما يحدث معي أن اللغة السائدة لا تتسق معي؛ لأن السينما بالنسبة إليّ ليست حرفة أعتاش منها، لكنها أمر مُقدس ورسالة كبيرة، تحديدا في مصر، ولا أقصد أن تكون سينما مُتعالية على الجمهور، أو تُناقش قضايا كبيرة، ولكن يمكن أن توجد أفلام بسيطة لكنها تحترم المُتفرج وترتقي به. قد تكون مشاريعي السينمائية مُكتملة فنيا، لكن فيها مُخاطرات كبرى من الناحية التجارية، ولا يُعقل أن أنفذ فيلما وأشاهده بمُفردي ولا يأتي بإيرادات؛ لأن السينما تجارة وصناعة وفن. وهذا الأمر واضح في المحاولات الجادة التي حدثت خلال الأعوام العشرة الماضية؛ إذ لم تلاق أفلام جادة لمُخرجين مُحترمين أي نجاح جماهيري، في وقت حققت فيه أفلام مُسفة نجاحا مُنقطع النظير"، وحول إجابته عن السؤال الذي يقول: يتهمك البعض بأنك هربت من السينما يقول: "ليس هربا؛ فأنا عاشق للسينما وحريص على جودة ما أقدمه فيها. يمكنني "اللعب في أي حتة" أخرى غير السينما؛ لأنها تُعتبر صلاة بالنسبة إليّ، وغياب المُنتج الفني كان سببا أساسيا في احتجابي عنها؛ لأن المُنتج الموجود الآن يبحث عن المكسب المادي فقط، وفي سبيل ذلك يعمل أي شيء ولا يرقى إلى مستوى قضية نتحدث فيها. وكان عليّ إما الوقوف من دون عمل، وإما الاتجاه إلى التليفزيون الذي له إيجابيات كثيرة، منها الحرية في اختيار المواضيع، وعدد الجمهور الذي يشاهدك، وأعتقد أن دخول مُخرجي السينما إلى التليفزيون مكسبٌ لهم؛ لأنه يُسهم في تغيير الشكل التقليدي للدراما التليفزيونية، وكما قلت لك: إن السينما منطقة شديدة القدسية، فأين محمد خان، وخيري



بشارة؟ الأفلام المُهمة لا تنجح جماهيريا، فهل المطلوب منا عمل مسخرة؟!"[1].

إذن، فالمُخرج الذي ابتعد عن صناعة السينما المصرية يحاول هنا تبرير توقفه عن صناعتها ولجوئه إلى العمل مع التليفزيون الذي بدأ معه من خلال فيلمه الأول "أيوب" 1984م، أي أنه بدأ منه وانتهى إليه مرة أخرى؛ حينما وجد أن ظروف صناعة السينما لم تعد تناسبه، وهو لا يرغب في تقديم أي شكل من أشكال التنازلات على حساب العمل الفني.

حصل هاني لاشين على دبلوم المعهد العالي للسينما قسم الإخراج عام 1976م، وعمل في بداية حياته الفنية كمُساعد مُخرج مع المُخرج حسن الإمام، كما قام بصناعة الكثير من الأفلام التسجيلية، وفي عام 1984م فكر المُخرج في صناعة فيلمه الروائي الأول "أيوب" من خلال جهاز التليفزيون الذي كان يقوم بالإنتاج في ذلك الوقت، وهو الفيلم الذي قدم من خلاله المُمثل عمر الشريف مرة أخرى للجمهور المصري بعد توقف لمُدة تقرب من العشرين عاما كان الشريف حينها يعمل من خلال السينما العالمية بعيدا عن مصر.

في فيلمه التليفزيوني الأول "أيوب" يحاول المُخرج فضح الفساد الذي ساد المُجتمع المصري من خلال الكثيرين من رجال الأعمال الطفيليين الذين نشأوا بعد فترة الانفتاح الاقتصادي من خلال أحد رجال الأعمال. يتحدث الفيلم عن المليونير "عبد الحميد السكري" العائد من الخارج بعد حصوله على مقاولة مشروع كبير رغم صعوبة المُنافسة. يتوجه المليونير مُباشرة من المطار لمقر شركته؛ لمُتابعة بدء التنفيذ، غير أنه أُحبط بعد عدة معوقات أدت لإصابته بشلل نصفي. تُصرّ زوجته "أفكار" على سفره للخارج من أجل العلاج، ويتولى ابنه "وفيق" إدارة المُؤسسة بدلا منه. يعود السكري من رحلة علاجه على كرسي مُتحرك، ويلزم البيت، وكان حريصا على عدم تعاون مُؤسسته مع خصمه اللدود "فاضل بيه" الذي كان يكن له كراهية شديدة. في المنزل كانت الزوجة مشغولة بالمظاهر الاجتماعية وبأصدقاء النادي، كما كانت ابنته الوحيدة "نبيلة" الطالبة في كلية الطب مشغولة بصديقها المُهندس "حامد" الذي يسعى ليكون عصاميا ويرفض وساطتها له للعمل في مُؤسسة أبيها، ويسافر للخارج لكنه يفشل، ويقرر العمل في إحدى المُدن الجديدة في الصحراء، كما يتقدم لخطبة نبيلة مع وعد بالكفاح ليكون جديرا بها؛ فيوافق السكري على خطبة ابنته إذا ما وفى حامد بوعده له. يزور السكري زوج أخت زوجته ويتذكر رفيق شبابه الدكتور "جلال أبو السعود" الذي جاء لزيارته واستعادا ذكريات الماضي. يصارحه صديق الطفولة- جلال- أن استسلامه للكرسي المُتحرك سيؤخر شفاءه، وأن أكبر معوق لنا هو حجم الكذب بداخلنا، وأفضل شيء للتخلص من هذا الكذب هو مُصارحة أنفسنا والتصالح معها، وهنا ينصحه بكتابة مُذكراته لمُجرد التذكرة فقط، ولكن السكري يقرر طباعة



مُذكراته ويسميها "مليونير يفتح أوراقه"، ويعهد بها لزوج شقيقة زوجته ليطبعها بعد تعديل العنوان إلى "أيوب يفتح أوراقه"، يذكر في المُذكرات أنه كان موظفا درجة ثامنة في وزارة الأشغال، ولأن طموحه أكبر من إمكانياته؛ فقد قبل رشوة من فاضل بيه، ولما كُشف أمره أُجبر على الاستقالة؛ فتلقفه فاضل بيه بمُرتب مُغر، وكان يسافر للخارج لإحضار حقيبة لفاضل بيه، وبها الكثير من الممنوعات، وحينما أراد الاستقلال بعمل خاص وطلب مُساعدة فاضل؛ طلب منه في المُقابل أن يتزوج صديقته الإيطالية "كريستينا"؛ لتحصل على الإقامة، ويسلمها لفاضل بيه فيما بعد. يبدأ عبد الحميد السكري مشروعه في الاستيراد والتصدير وسط حيتان السوق، وحينما أراد مبلغا كبيرا لدفع رشوة؛ استغل حاجة كريستينا للطلاق وطلب مبلغا كبيرا من فاضل، وصارت بينهما حربٌ، وهكذا باتت المُذكرات تروي أفعاله الدنيئة للوصول للثروة، وهي المُذكرات التي تدينه وتدين كل من تعاون معهم من المسؤولين؛ الأمر الذي أدى إلى حرق المطبعة التي ستطبع المُذكرات، لكن السكري يُصرّ على إعادة طبع المُذكرات رغم اعتراض عائلته، وفي أثناء نومه يتعرض لكابوس يؤدي إلى شفائه من الشلل، ويتابع طبع كتابه؛ ليُفاجأ بطلق ناري من قناص، ويحاول حماية وجهه بالمُذكرات.

من خلال الفيلم الأول الذي قدمه المُخرج هاني لاشين يتضح لنا حرص المُخرج على تقديم قضية مُهمة تتناول الفساد في صعود العديدين من رجال الأعمال إلى قمة المُجتمع المصري من خلال طُرق ملتوية؛ ليكونوا طبقة طفيلية لا هم لها سوى المزيد من الفساد والإفساد في هذا المُجتمع، وامتصاص دماء الفقراء، ولكن رجل الأعمال الذي أُصيب بأزمة طارئة وحاول بسببها أن يتطهر مما فعله طوال حياته لا يستطيع الاستمرار في فعل التطهر؛ لأن مافيا الفساد ومنظومتها- التي لا يمكن لها أن تسمح له بذلك وإلا سقطت- وقفت له بالمرصاد وفكرت في تصفيته جسديا؛ لمنع فضيحة الكثيرين منهم والمتورطين معه في أعمال الفساد التي قام بها، أي أن المُخرج رغم محاولته الحديث عن الفساد الذي لا بد له من أن ينتهي يؤكد في ذات الوقت أن شبكة الفساد أقوى كثيرا من الواقع، والآمال، والأحلام في التطهر، وأنه لا يمكن لشخص دخلها أن يخرج منها إلا من خلال تصفيته جسديا.

رغم أهمية الفيلم الذي قدمه هاني لاشين إلا أنه لم يكن من الأفلام التي اهتم بها النقاد كثيرا؛ لأنه من إنتاج التليفزيون المصري؛ ومن ثم اعتبروا أن البداية الحقيقية للمُخرج كانت مع فيلمه الثالث- كان بينهما فيلم "عندما يأتي المساء" 1985م، وهو من إنتاج التليفزيون المصري- "الأراجوز" 1989م الذي أُنتج للسينما، وهو الفيلم الذي تعاون فيه أيضا مع المُمثل عمر الشريف للمرة الثانية، وقد كان من أهم الأفلام التي قُدمت في هذه الحقبة من تاريخ السينما المصرية؛ حيث تميز الفيلم بقدر كبير من الشاعرية والإحساس الإنساني العذب، ومحاولته التعرض للانهيارات التي حدثت في المُجتمع المصري منذ نكسة يونيو

1967م حتى نكسة الانفتاح الاستهلاكي بعد حرب أكتوبر 1973م؛ فالأحداث تبدأ قبل حرب يونيو مُباشرة؛ لنرى الفساد الداخلي المُتمثل في العُمدة، وموظف الجمعية، وفي مُنتصف الفيلم تقع حرب أكتوبر، ثم لا نلبث أن نرى أبشع صور الانفتاح الاستهلاكي حيث يبيع الولد أمه، وزوجة أبيه، ويعذب زوجته، بل ويضع أباه في السجن.

يتناول الفيلم "محمد جاد الكريم" أراجوز القرية الذي لا يتوقف عن فضح الفساد أو قول الحق من خلال عمله كأراجوز، فهو يرى أنه يستطيع توعية الناس ومُحاربة الفساد من خلال بساطة مهنته وقوة تأثيرها المُباشر على الناس في نفس الوقت. لديه ابن اسمه بهلول، لكنه، للأسف، لم يستطع أن يعلمه القيم والأخلاقيات التي يتمسك هو بها. يستطيع جاد الكريم أن يعلم ابنه حتى يتخرج في الجامعة، لكن الابن يتبرأ من أبيه الذي يُخجله اجتماعيا فيما بعد ولا يرغب في رؤيته ويهاجر إلى المدينة. كان الابن مُتمردا ساخطا على مهنة أبيه ولديه طموح كبير وإصرار على أن يغير من أحواله الاجتماعية والاقتصادية، يقابل الابن أحد رجال الأعمال الفاسدين الذي كان من أهل بلدته؛ فيتقرب منه ويعمل لديه، ثم يتقرب من ابنته التي تحبه وتتزوجه. يريد رجل الأعمال إنشاء مشروع سياحي كبير في الأرض الزراعية في البلدة؛ فيقف له الأراجوز حائلا دون إتمام المشروع، وهنا يقف أمام ابنه بهلول الذي يُساند رجل الأعمال، لكن مقاومة الأراجوز للفساد تبوء بالفشل؛ بسبب الوعود والأماني والأحلام التي يعد بها الابن بهلول أهالي القرية الفقراء، ويكتشف رجل الأعمال أن زوج ابنته بهلول يُخطط لكي يكون هو صاحب المشروع وحده، وأن يدخل البرلمان بدلا منه؛ فيقف له، لكن بهلول يهدد الرجل بابنته؛ فيرضخ له، إلا أنه يسلط عليه أحد رجاله لقتله، وهنا تأتي الرصاصة في زوجة أبيه الأراجوز قبل أن تضع حملها؛ فتضع مولودا جديدا للأراجوز، بينما تتوفى هي ليصبح الأراجوز مرة أخرى وحيدا، ويعمل على أن يربي الأراجوز الصغير على القيم والمبادئ محاولا تصحيح ما وقع فيه من أخطاء سابقة في تربية ابنه بهلول.



في هذا الفيلم يحذر هاني لاشين من التجريف الحقيقي الذي وقع للمُجتمع المصري بأكمله لا سيما القرية المصرية التي بدأت تفقد خصوصيتها وطيبة أهلها بهجرة مُعظم أبنائها للمدينة بحثا عن المال ومن أجل الهروب من طبقتهم الاجتماعية إلى طبقة اجتماعية أعلى، فضلا عن الفساد الاجتماعي الذي ساد المُجتمع بالكامل نتيجة سياسة الانفتاح الفاسدة التي انتهجها وأصرّ عليها السادات منذ السبعينيات، وهي السياسة التي تركت بأثرها على الجميع حتى اليوم؛ الأمر الذي أدى إلى تغير جذري في شكل المُجتمع المصري فيما بعد.

إذن، كان المُخرج هاني لاشين من المُخرجين المُهمين الذين ساهموا بأفلام لا يمكن إغفالها في تاريخ السينما المصرية لا سيما في حقبة الثمانينيات؛ ليكون من المُخرجين المُتميزين في هذه الحقبة جنبا إلى جنب مع مُخرجي الواقعية الجديدة، وبالتالي كان امتدادا مُهما لهم فيما قدمه من أعمال سينمائية.

*من كتاب "صناعة الصخب: ستون عاما من تاريخ السينما المصرية 1959- 2019م".
الجزء الثاني من الكتاب.

1 - انظر حوار المُخرج بعنوان: "أبرز أعماله "أيوب" و"الأراجوز". هاني لاشين: سينما الشباب أخرجتنا من البطل الأوحد"/ أجرى معه الحوار سعيد ياسين/ جريدة الحياة الدولية/ 30 مارس 2001م.

سينما

التصوير السينمائي النفسي في الفيلم الياباني

"التجوال في دائرة"

للمخرج الياباني: ماساكازو كانيكو



ترجمه عن الإنجليزية: تغريد فياض

لبنان/ مصر

الكاتب:
بي جي فان هيك/ بلجيكا[1]

المُقدمة:

لفت المُخرج الياباني "ماساكازو كانيكو" جمهور السينما عالمياً لأول مرة، بفيلمه "أشجار الألبينو" في عام 2016م- وهو فيلم روائي يتطرق إلى الصراع الحاصل بين أفراد المُجتمعات والطبيعة، لإيصال رسالة عميقة توضح مدى حاجة الناس في تلك المُجتمعات إلى اظهار التعاطف مع الآخرين.

كانيكو يستخدم نفس هذا النوع من الصراع، في فيلمه الروائي الثالث هذا، كي يسلط الضوء على خواء العلاقات الإنسانية المُتزايد، المُصاحب للفرد في المُجتمعات المُعاصرة.

العرض:

البطل الرئيسي "سوزوكي"- يقوم بدوره المُمثل شو كازاماتسو- وهو شاب موهوب في رسم المانغا- نوع ياباني شهير من الرسومات الكارتونية- يحاول بصعوبة بالغة رسم الذئب الياباني المُنقرض حالياً، والذي يُعتبر الشخصية الرئيسية في قصة المانغا التي يرسمها. يريد سوزوكي أن يعطي لقصته التي تتلخص في صراع بين ذلك الذئب الياباني وصياد يلاحقه ليصطاده، نوعاً مُرْضياً إلى حدّ ما من الواقعية.

في أحد الأيام، يجد "سوزوكي"، بالصدفة، في موقع العمل الذي يعمل فيه كعامل بناء لسد مصاريفه، شيئاً غريباً. فأثناء الحفريات التي يقوم بها، يجد سوزوكي جزءاً من جمجمة لحيوان، وشكّ على الفور، أنها للذئب الياباني المُنقرض الذي يبحث عنه. وبما أنه كان غير مُتأكد من فكرته، يتسلل سوزوكي ليلاً لموقع البناء، حتى يستطيع أن يجد المزيد من بقايا الهيكل العظمي لذلك الحيوان. يتوقف سوزوكي فجأة عن التنقيب، بسبب رؤيته لفتاة غريبة الشكل- تؤديها المُمثلة جانكو آبي- تمر فجأة



ماساكازو كانيكو

من أمامه وهي تتجول هناك بحثاً عن كلبها. يحاول سوزوكي الهرب بعدما رآها. يجري بسرعة، لكنه يرتطم بالفتاة أثناء ذلك ويتسبب لها بإصابة؛ فيغمى عليها. وبينما يحملها على ظهره ليساعدها في البحث عن كلبها المفقود- عرف قصتها بعد ذلك كما أخبرته- يدخل سوزوكي فجأة أثناء تجواله، إلى مدينة طوكيو في الزمن الماضي.

يحمل فيلم كانيكو "التجوال في دائرة" في جوهره، رواية هادئة، حيث تُشدد على عدة مفاهيم منها أهمية عدم تجاهل الماضي، حتى لو كان مشحوناً بعنف رهيب. ويشدد أيضاً على أهمية العلاقات الإنسانية المُتبادلة بين الأفراد في العصر الحالي. يستخدم كانيكو طريقة السلسة الأنيقة ليظهر كيف ينسى أفراد المُجتمع قيمة الحياة، وأهمية العلاقات مع بقية الأشخاص من حولهم، في المُجتمع المعاصر.

يوضح فيلم كانيكو أن العنف هو مظهر من مظاهر عدم الانسجام مع مكونات المُجتمع المُحيط. هذا النسيج المُجتمعي أصبح يميل إلى الاهتراء والتحلل بسبب الآلة الرأسمالية المُتضخمة. ويسلط الضوء بشكل أكبر على أن مظاهر العنف تتزايد في المُجتمع، بسبب الرغبة الكبيرة في الحصول على المُتع الرأسمالية.

يستكشف فيلم "التجوال في دائرة" هذه الموضوعات، من خلال حكايتين مُتناقضتين: التناقض ما بين الحاضر والماضي المُتخيل، والتناقض ما بين الحاضر والماضي الحقيقي.

لا يحاول كانيكو من خلال الحكاية الأولى فقط كشف العناء الذي يمر به سوزوكي كي يصور الذئب الياباني في المانغا حكايته المصورة، بل يُسلط الضوء على أن "جينزو"، الشخصية الرئيسية في قصته، يمثل وضع سوزوكي الحالي في المُجتمع. فبينما يبقى القرويون مُستسلمون للوضع، إما لأنهم لا يصدقون بأن الذئب هو المُعتدي على قريتهم، أو لأنهم يحترمون الطبيعة المُقدسة لذلك الذئب- يكون جينزو مهووساً بقتل ذلك الذئب، لأنه يدمر الحياة في قريته، بمُهاجمته الماشية التي يعتمد عليها القرويون في معيشتهم.



هوس جينزو بذلك الذئب وباصطياده، يجعله مُنفصلاً عن مُجتمعه، ويعقّد علاقاته الشخصية مع الآخرين، وبالتالي يساهم في فشله في دوره كأب. يظهر هذا التأثير الشخصي أيضاً في طريقة جينزو في التفاعل اللامنطقي مع موت ابنته، فهو يقمع حزنه، وضميره النائم، بأن يلومها هي بأنها كانت غبية ولم تستمع لتحذيراته. في الواقع كانت تحذيرات جينزو، غير مدفوعة بواجبه الأبوي، بل بهوسه بالتغلب على ذلك الذئب، الذي يطارد جينزو شخصياً.

هكذا نجد أن صراع جينزو مع الذئب وانفصاله عن مُجتمعه، يوازي الصراع الذي يعانيه سوزوكي الشاب- بطل الفيلم- من أجل أن يصبح رسام مانجا شهير. فاعتماد سوزوكي على استخدام الصراعات والعنف في رسوماته للمانغا، يمثل تعبيرا عن إحباطه الشديد، من الحياة التي يعيشها حالياً، ومن عدم تمكنه من رسم المانغا التي يأمل في أن تغير واقعه بنجاحها.

مع ذلك قد لا تكون العوائق التي تقف في طريق سوزوكي ليكمل رسم قصته، هي عدم ايجاده لذلك الذئب الذي يريده بطلاً لقصة المانغا، لكن تكمن في فشله بإيجاد حل للفراغ العاطفي الذي يعاني منه في حياته الشخصية.

تتمثل الحكاية الثانية في الفيلم، بالصراع بين الحاضر والماضي الحقيقي، عندما نرى سوزوكي يتجول في الماضي مع "ميدوري" ابنة جينزو. ومع وجود كل الشواهد البصرية التي من المُمكن لها أن توضح لسوزوكي- حيث أن طراز ونمط الملابس أمامه من عصر أقدم ومُختلف، عدم وجود الاختراعات الحديثة، وجود مُعدات قديمة هناك، وجود سفينة "كواتشي"- وهي سفينة حربية بنيت خصيصاً للبحرية الامبراطورية اليابانية في أوائل القرن العشرين، أثناء الحرب العالمية- اختلاف نوعية الطعام وطريقة طهيه- أن ما يراه سوزوكي أمامه أثناء تجواله، يمثل الاختلاف في العصور الزمنية، فهذه ليس مدينة طوكيو التي يعرفها ويعيش فيها حالياً، ومع ذلك يبقى



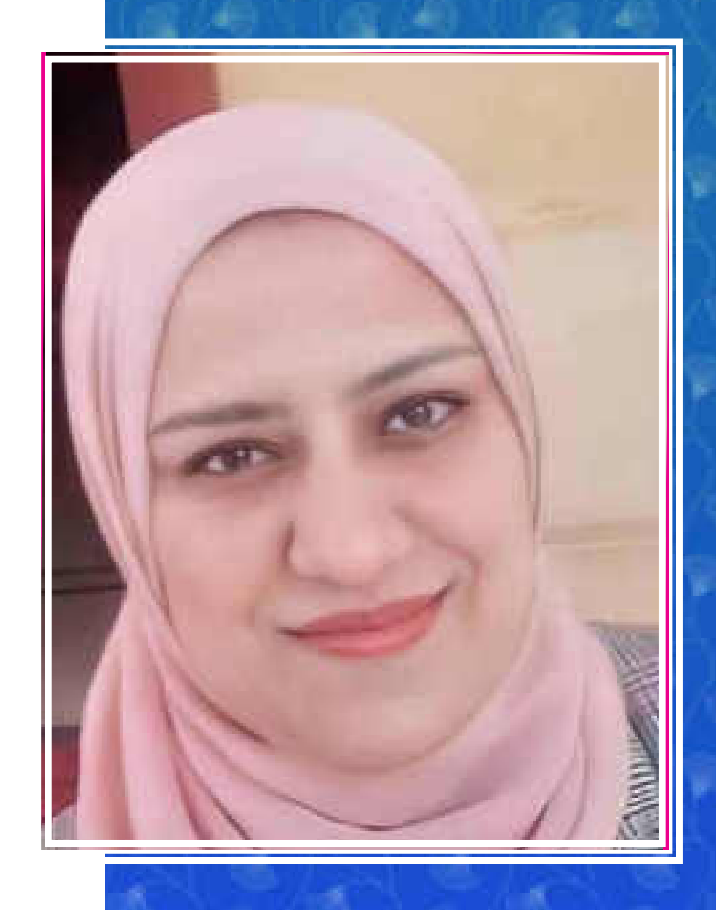
مُتناسياً لما يراه أمامه من شواهد.
مع ذلك، فإن سوزوكي في ذلك المكان والزمان، يجرب شيئاً مُختلفاً جداً عن واقعه الحالي، شيئاً يفتقده بشدة: يعيش لحظة عابرة من العلاقات الإنسانية الغنية، وقت قصير من البهجة الغامرة التي تنتج فقط عن طريق علاقة عاطفية. فهل سيستطيع سوزوكي في النهاية أن يدرك تلك الفجوة الزمنية التي دخل فيها؟ وهل ستقدر تلك التجربة على التأثير على شخصية سوزوكي، ومُساعدته في التغلب على عزلته عن المُجتمع، وأن تمنحه الملامح الواضحة المُميزة الخاصة به، والتي ستساعده على انهاء رسمته للمانغا؟
إن تركيبة فيلم "التجوال في دائرة" تتميز بتفوقها، بسبب الوتيرة البطيئة التي تتخذها في عرض لقطات الفيلم، والتي تبعث على السلام الداخلي، وفي التصوير الرائع للمناظر الطبيعية، والتسلسل غير المُتعجل في تصوير كلّ من اللقطات الساكنة والمُتحركة في الفيلم، وهذا ما يلعب دوراً محورياً في جعل المُتفرج مأخوذاً عاطفياً بحكاية فيلم كانيكو الهادئة.

تنجح لقطات المناظر الطبيعية في استحضار الجمال الصافي المُسالم للطبيعة عن طريق التفاعل الفعال بين ثلاثة عناصر: تركيب اللقطة، تكوين الألوان، تصميم الصوت. فبينما يعمل تركيب اللقطات، وتكوين الألوان على دمج المُتفرج مع التناقضات الهادئة الرائعة بين الأشجار، الحشائش الطويلة، الأحجار، الثلج، والمياه، يتيح لنا تصميم الصوت بأن نشعر بالهدوء المُسالم لتلك المشاهد التي يتم عرضها أمامنا.
كما أن تكوين الألوان محوري للمُتعة البصرية، حيث نرى ذلك في المشاهد البعيدة عن الطبيعة- كما نرى في غرفة سوزوكي- وأيضاً في المشاهد التي تصور الاشتباك بين الانسان والطبيعة- كما في مشهد موقع البناء.
إن فيلم "التجوال في دائرة" حكاية مُذهلة أخرى يقدمها لنا المُخرج الياباني المُتميز "ماساكازو كانيكو"، حيث أنه لا يقدم فقط احتفالا بصريا للطبيعة، لكنه ينجح في خلق حكاية راقية توصل رسالتها ذات المحتوى المُهم جداً، من خلال التفاعل بين عدة

تناقضات متنوعة- كالصراع المُجتمعي، الذي يتشابك مع هدوء الطبيعة المُسالم وصفائها، تأثير التعطش للحرب على التوازن في الطبيعة، والفراغ العاطفي الذي يعيشه الإنسان المُعاصر، بشكل مُناقض لمُتعة العلاقات العاطفية.
يدعو كانيكو المُشاهدين، بشكل أنيق، بفيلم مثل "التجوال في دائرة" للتساؤل حول ما إذا كانوا قد تناسوا الأهمية الذاتية لصقل العلاقات الشخصية مع الآخرين.

1 - كاتب المقال:
بي جي فان هيك، أخصائي علم نفس عيادي شاب، من بلجيكا.
يعتبر الثقافة اليابانية بشكل عام مجال اهتمامه الرئيس، وبالتحديد التصوير السينمائي الياباني، بالإضافة إلى دراسته واهتماماته بطريقة عالم النفس الفرنسي لاكان في التحليل النفسي.
أنشأ مدونته الخاصة هذه، ليجمع كل مجالات اهتمامه معاً في مكان واحد، وبشكل أدق "هيك" يهدف إلى التعمق في الثقافة اليابانية وتحليلها من منظور لاكاني.

فانتازيا الخير والشر في فيلم Wolf



شيرين ماهر

مصر

"القوة بلا معصية، الحب بلا شك، الطموح بلا غدر" قيم تَختصِم مع أضدادها في زهو الانتصار، لكن ليس هناك ما يحميها سوى نقاء السرائر والانحياز في المُطلَق إلى قيمة الخير، باعتبارها الأصل الذي تُرد إليه كل نوازغ البشر في حال غيابها أو تغييبها، ظلت هذه الكلمات تقرع أبواب ذهوله، وتضعه في حيرة من أمره، تُرى، ألَم يكن نقياً بالقدر الكافي كي ينجو من ذلك المصير المُخيف؟ أم أن هذا المصير الغامض قاده نحو اكتشاف الكثير من الخبايا و الأسرار؟ ربما أزاحت هذه اللعنة، التي استوطنت ربوع جسده، الستار عن أقنعة الكثيرين، ليعيد معها اكتشاف نفسه والآخرين في آن واحد، ربما صادف خلالها أحاسيساً سقطت من جعبته ولم يدرك مدى أهميتها خلال مشواره الصاخب، لكنه بالتأكيد خَلُص إلى حقيقة شديدة القسوة، وهي أن ما ألم به- رغم غرائبيته - لم يكن أشد فجاجة من الحياة بشخوصها الغادرين، الذين تمسكوا بارتداء قناع الشاة، رغماً عن أرواحهم المذؤوبة، التي لن تتوانى عن الفتك بالآخرين، ليس من أجل البقاء، فحسب، وإنما إمعاناً في الشر الذي أتقنوا مُمارسته بصورة غريزية شاذة. وبعد أن نسجت اللعنة خيوط ردائها الأسود داخله، وتوشحت بروحه الوهنة، يهرع بعيداً مُختفياً عن الأنظار، كي يشق عناق الأشجار المُشتبِكة الشاهدة على مُصابه الجلل، راح يختبىء بعيداً عن الأعين، فلم يَعُد يليق به سوى الانزواء في كنف الظلام!

الفيلم الأمريكي The Wolf بدلالته السينمائية القوية. ذلك الفيلم الذي استحق بجدارة أن يكون من بين أفضل الأفلام، التي أعلَت من قيمة استخدام الرمز، وتوظيف "الفانتازيا" بمهارة داخل الدراما، لجذب انتباه المُتلقي، وخلق إسقاطات غير مُباشرة، تقوده إلى تَخيُل لوحة افتراضية، تُجسد أحقاد وأطماع بشرية دفينة، إذا ما أُطلِق لها العنان، حولت أصحابها إلى مسوخ، على الأرجح، فكم من الوجوه البريئة، التي ترتدي أقنعة التَملُق، وتُخفي أسفل براءتها "افتراساً خاملاً" يتأهب دوماً للانقضاض. يُعَد الفيلم أيضاً أحد أشهر أفلام هوليوود في فترة



التسعينيات، ورُشِح للعديد من الجوائز، كما اعتبره كثير من النقاد نموذجاً مُغايراً عن أفلام الرعب التقليدية، التي تعتمد، في الأساس، على الصور الدموية الفجة، والاستثارة الحسية المُفرطة، حصد الفيلم جائزة **ASCAP Award** كأفضل مُوسيقى تصويرية، وكانت من نصيب "إنيو موريكون"، الذى استطاع خلق توليفة رهيبة في موسيقاه، جمعت بين الإثارة والرومانسية والألم، كما حصل كل من "جيم هارسون"، و"ويسلى ستريك" على جائزة **saturn award** كأفضل سيناريو، حيث تشاركا في كتابة قصة الفيلم بصورة ابتكارية واعية، عززت من قيمة الرسالة الأخلاقية، التي مررها الفيلم للجمهور من خلال رصد مُثير وشيق لأوجه التناحر الشرس داخل حروب حياتية، أغلبها غير نظيف. الفيلم من إخراج "مايك نيكولز"، وإنتاج عام 1994م، بطولة الفنان "جاك نيكلسون" الذي قدم شخصية رئيس التحرير اللامع "ويل راندل"، والفنانة الأمريكية "ميشيل فيفير" التي قامت بشخصية "لورا ألدن"، اِبنه المليونير الذي قام بشراء دار النشر التي يترأسها "راندل"، شاركهما البطولة الفنان الأمريكي المُتألق "جيمس سبيدر" الذي لعب شخصية "ستيورت سوينتون" مُساعد "راندل"، الذي خطط لانتزاع منصبه، فضلاً عن إقامته لعلاقة سرية مع زوجته.

يرصد الفيلم كواليس الصراع داخل دور النشر الكبرى في نيويورك، مع الاهتمام بتصوير المناخ الشعوري والنفسي السائد داخل عوالم حروب النشر، استناداً إلى مفهوم "فنون الكراهية" الذي يمارسه البعض باحترافية بغيضة، والواقع أن للكراهية فنون شتى، تُطلِق سراح أسوأ ما بداخلنا، كي يطفو على السطح ويَلوح في أفق تعاملاتنا، وقد يتطور الأمر إلى أن نَبلُغ مَنزلة أكثر تَدنياً، نُنافِس فيها أشرس الحيوانات، لندرك خلالها كَم هَبِطنا من فوق سُلَم إنسانيتنا، وأصبحنا نمتطي، في المُقابل، صهوة جواد مُصاب باللعنة، لا يَملُك لجاماً ولا يَكبَح جِمَاحاً.

دارت الأحداث حول رئيس التحرير اللامع "ويل راندل"، الذي تمتع بسُمعة مُميزة داخل أوساط عمله، فضلاً عن كونه رجلاً كلاسيكياً، خفيض الصوت، هادىء الطلة، يحافظ على أخلاقيات المهنة، لكنه يتعرض إلى حادث غريب، يقلب حياته رأساً على عقب، بعدما صدم "ذئباً" بسيارته عن طريق الخطأ، فإذا به يقضمه على حين غرة، تتنابه بعدها أعراض غريبة، لتصبح حواسه حاده للغاية، وكأن روحاً غريبة تُوغل في احتلال جسده، وتزحف داخله رغماً عنه، لتسلبه وعيه ببعض التفاصيل التي لا يدرك أنه فاعلها.

من هنا تبدأ رحلته القدرية مع هذه "اللعنة الشيطانية" التي تسللت إلى روحه، واستناداً إلى أسطورة انتقال اللعنة من الحيوانات المتوحشة إلى البشر في صورة تشبه الالتباس الروحي، تتأكد هواجس "راندل" بأنه يمضي بالفعل نحو التحول إلى شخص "مذؤوب"، محض صدفة نادرة قد لا تحدث مُطلقاً، لكنها للأسف حدثت معه، بيد أن الخلاص الوحيد من هذا



الكابوس، ينبع من داخله، فاللعنة لا تسري سوى في الأشرار، ولا تصبح فاعلة إلا بمحض توافق بين هذه الروح الشيطانية والشخص المُنتقِلة إليه.

هكذا تآمرت عليه الملابسات، ليصبح موعده مع هذه اللعنة موعداً شديد الغرابة، يُبدِد زيف الكثير من ثوابت حياته، فإذا به يكتشف غدر "ستيورت"- صديقه فى العمل- الذي سعى للحصول على منصبه بطريقة غير أخلاقية، فضلاً عن تورطه في علاقة سرية مع زوجته، كذلك يقع "راندل" في حُب "لورا"، ابنة المالك الجديد لدار النشر التي كان يترأسها، فتنشأ بينهما عاطفة قوية، تأتيه من جوف المجهول الذي ابتلعه، ليشعر معها دون سواها بالطمأنينة، باعتبارها بصيص الأمل الوحيد وسط ما اعتراه من كواليس أقل ما تُوصف بها بأنها "كابوسية". لكن الحياة، بتوحشها المُقنَع وقُبحها الدفين، تنتصر في النهاية على كل محاولات الخلاص، بفضل "ستيورت" الذي انتقلت إليه نفس اللعنة، حينما قضمه "راندل" من دون وعي، ليتأجج بينهما الصراع.

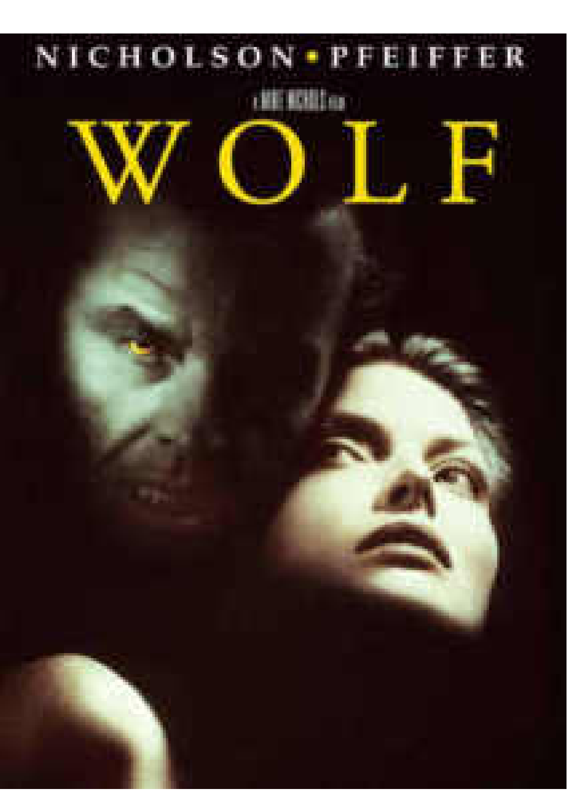
مع بزوغ لحظات المواجهة الفعلية بين شخصيتين تحملان نفس بذور اللعنة، تتجلى المُفارقة الصارخة بينهما خلال مشهد النهاية، الذي تحققت فيه ذروة الفانتازيا المُبهرة، حيث دار الصراع بين "ستيورت" و"راندل" في محاولة من الأخير لإنقاذ حبيبته "لورا" من يد "صديقه" اللعين، الذي طاردها للنيل منها. ومع تأجج مشاعر الحنق والكراهية يفقد "راندل" فرصته الأخيرة في السيطرة على هيمنة هذه اللعنة وطفوها على ملامحه، فإذا به يطيح "بستيورت" ويسقطه أرضاً، بينما ينهض "ستيورت" محاولاً طعنه من الخلف كعادته الغادرة، فإذا بصوت طلقات النيران التي أطلقتها "لورا" واخترقت صدر "ستيورت" تُسدِل ستائر النهاية، وتُذهِب عنه الحياة واللعنة معاً.

الواقع أن الماكيير "ريك بيكير" كان من بين أبرز عناصر نجاح هذا المشهد، حيث برع فى التعبير عن دواخل الشخصيات بلمساته الدقيقة ومكياجه المُحكَم، جاعلاً المُشاهِد يكتشف بنفسه مدى القبح الطافي على ملامح "ستيورت" إثر تحولِه، فكان شديد البشاعة والتوحش، مُقارنةً بخصمه "راندل"، الذي ظلت عيناه- رغم تحولها المُستذئِب- تحتفظان بنزعة طيبة مُتأصلة في شخصيته، ومن ثَم كان يصعُب على المُتلقي وضع كليهما في كفة واحدة، فأحدهما ملعون بالفعل من قبل أن تمسسه اللعنة، والآخر يكابد "اللعنة" التي حررتها أحاسيسه المطعونة بأنصال عِدة، فهي "لعنة" لا تقبل القسمة على ذات القاسم المُشترك.

كذلك تألق كل من "جاك نيكلسون"، و"جيمس سبيدر"، حيث استطاعا أن يتركا الأثر الصحيح في نفس الجمهور، فمُعظم المُشاهدين تعاطفوا بشدة مع "راندل" وترقبوا طيلة الأحداث طرف خيط يُذهِب عنه تلك الخرافة المقيتة، على العكس من "ستيورت" الذي أثار حفيظة الجمهور بإضافاته الشريرة على الشخصية، التي أظهرت محتوى الرسالة من الفيلم، وأن القماءة الحقيقية تنبع من

داخلنا ليس أكثر. أما "ميشيل فيفر"، فقد خففت من إيقاع الأحداث المُتلاطمة بأدائها المُميز والواعي لشخصية "لورا" التي أعطت مساحة لالتقاط الانفاس، حيث تجلى إبداعها في نفس المشهد عندما أطلقت رصاصها على "ستيورت"، لتجثو على الأرض في حالة من الانهيار والوهن، في حين ترتطم عيناها "براندل"، الذي اقترب يتحسسها في انزعاج، فإذا بها تفزع، حينما تراه للمرة الأولى "ذئباً" بمخالب وأنياب، لكن سُرعان ما خيم عليها سحابة من الشفقة والحزن لأجله، فهو رجل طيب حنون، قلما قابلت أمثاله في حياتها، تتذكر حديثه حينما قال لها ناعياً أقداره: "الأشرار فقط مَن يصابون باللعنة"، بينما أجابته هي: "أسوأ الأشياء غالباً ما تحدث لأفضل الأشخاص".

نظرة أسف مُغلفة بالبكاء، يتبادلها كلاهما، ثم يُغادِرها "راندل" للأبد، راكضاً نحو المجهول الذي استوطن جسده، واسترق روحه الطيبة وأبدله ملامحاً قاسية، لتمضى هي نفس الرحلة وتبدأ معها نفس أعراض اللعنة التي طالتها بالتأكيد جراء اشتباكها مع "ستيورت"، وبهذه النهاية المفتوحة تتأكد رسالة الكاتب الذي أراد دق ناقوس مُهم، مفاده أن البشر جميعاً لديهم الاستعداد الفطرى للشر، فليس هناك من يخلو من مزيج الخير والشر، ولكن على الجميع أن يفطنوا إلى ضرورة أن تكون الغلبة للفطرة التي فطرنا الله عليها، وإلا تحولت الحياة تدريجياً إلى غابة، لا يتورع قاطنوها عن تنفيذ قوانينها بمعزل عن مظلة الخير!



مقال

كوميكس

المانجا، الكوميكس بالنكهة اليابانية



بتول محمد

مصر

ما هي المانجا؟

المانجا (بالإنجليزية: manga، باليابانية: 漫画)، وهي القصص المصورة اليابانية المصدر.
هذا يعني أن ما يندرج تحت هذا التصنيف يشتمل على الكثيرًا من الأصناف الأدبية- رومانسية، رعب، دراما، كوميديا، إلخ- والكثير من طرق الرسم المُختلفة، وبينما هناك صورة نمطية للمانجا، تكثر الأعمال التي تكسر أجزاء من هذه الصورة وتعيد استخدامها ثانية. لكن أولًا: ما هذه الصورة النمطية؟

أغلب المانجا تُطبع مرسومة بالأبيض والأسود؛ لتقليل التكاليف، كما أن قراءتها تتم من اليمين إلى اليسار، ومن الأعلى إلى الأسفل. يختلف عدد صفحات الفصل الواحد بناء على معدل الإصدار، كما تميل المانجا التي تصدر شهريا لأن تُطبع على شكل فصول طويلة قد يصل عدد صفحاتها إلى 100 صفحة، ولكن المانجا ذات الإصدار الأسبوعي تميل إلى طباعة أجزاء أصغر حجمًا بمتوسط 18 صفحة فحسب.

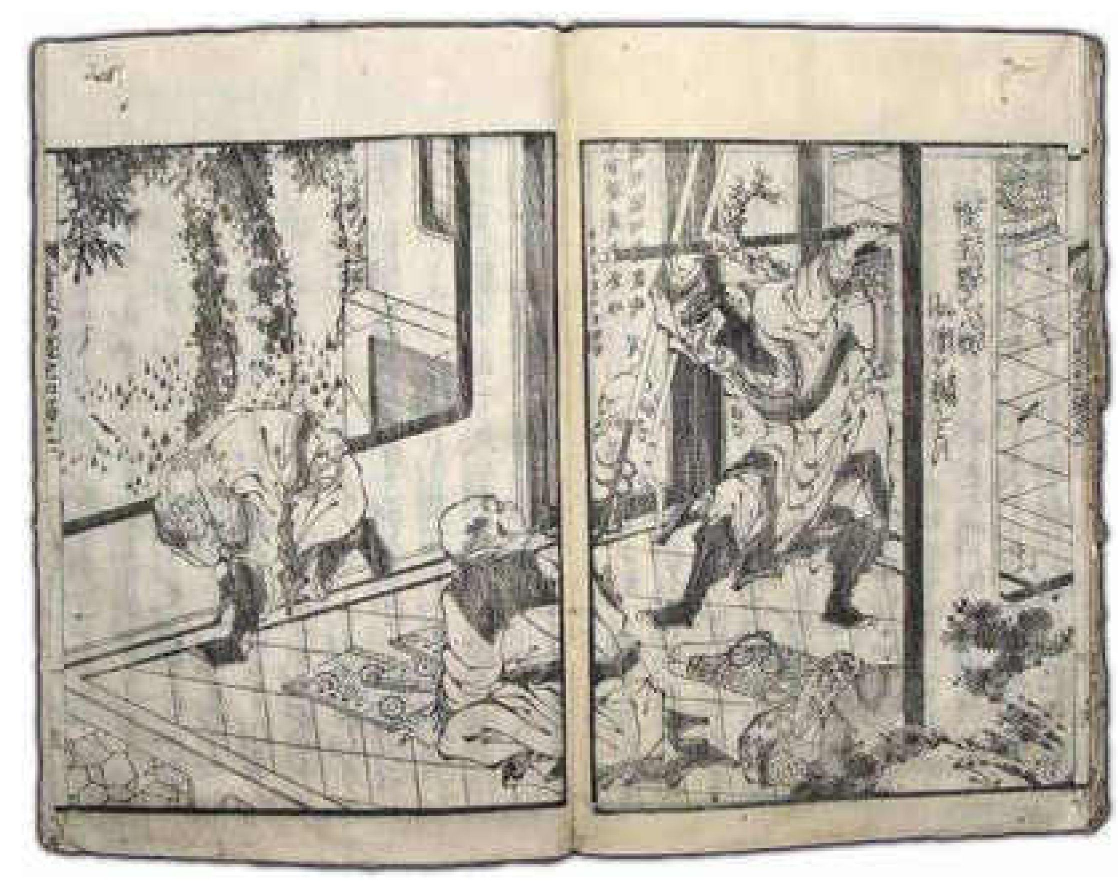
نبذة مُختصرة عن تاريخ المانجا:

أول بوادر المانجا صدرت في القرن الثامن عشر، حيث نشر سانتو كيودين Santou Kyouden كتابه المصور Shiji no yukikai عام 1798م. هذه المانجا احتوت على صور مرسومة بطريقة الرسم اليابانية التقليدية، مُضافا إليها كلمات نصوص مُختلفة. وقد كانت تعلق على، أو تسخر من الأوضاع الاجتماعية الحالية، وكان قراؤها، في الغالب، من أهل المُدن الأغنياء والقادرين على القراءة. انتشر استخدام كلمة مانجا 漫画، التي تعني "الصور الهزلية"- 漫 "مان" تعني هزلي، و画 "جا" تعني صورة- لأول مرة بفضل كاتسوهيكا هوكوساي Katsushika Hokusai، الذي نشر رسومات





سانتو كيودين



سماها Hokusai manga عام 1814م.

في عام 1858م، فتحت اليابان بابها للتجارة العالمية، وبدأ يظهر تأثير غربي في القصص المصورة اليابانية. في البداية، انتشرت القصص المصورة التي تسخر من الغرب والصعوبات التي واجهوها لفتح العلاقات التجارية والدبلوماسية مع اليابان، في الجرائد الأولى التي تم نشرها في اليابان، مثل Japan Punch. وبحلول عام 1902م، تم نشر مطبوعات مثل Jiji manga في صحيفة Jiji Shinpou، والتي كانت شبيهة بأقسام القصص المصورة في الجرائد الأمريكية. بحلول ثلاثينيات القرن العشرين، كانت القصص المصورة تُنشر في مجلات شهرية للأولاد والبنات، ويتم تجميعها في مُجلدات بغلاف مقوى.

بعد الحرب العالمية الثانية، قام الحلفاء بوضع سياسات رقابية على المُؤلفين اليابانيين؛ لمنعهم من كتابة أو رسم مُؤلفات تعظم من شأن الحرب أو الروح العسكرية اليابانية. هذا، بالإضافة إلى ضائقة اليابانيين المالية في هذا الوقت، مما أدى إلى اهتمام اليابانيين بالمانجا



Hokusai manga

Jiji manga

الرخيصة التي كانت تُباع على جوانب الطرق، خاصة أن الرقابة لم تطلها بنفس الشكل. صعد الفنان أوسامو تيزوكا Osamu Tezuka، الذي يلقب "والد المانجا"، أو "إله المانجا"، لأنه أول من قدم المانجا بشكلها الحديث، في هذا الوقت، وقدم New Treasure Island عام 1947م، والتي تم بيع 400,000 نسخة منها بسرعة شديدة. في عام 1947م، صدر الدستور الياباني الذي تمنع المادة 21 منه الرقابة على المطبوعات بجميع أشكالها، مُؤديًا إلى ازدهار الأعمال الإبداعية المطبوعة في هذه الفترة.

أصدر بعدها أوسامو تيزوكا مانجا As-tro Boy عام 1951م، والتي ظهر فيها أسلوبه الذي غير من شكل المانجا: حيث ألهمته أفلام الرسوم المُتحركة الغربية الخاصة بديزني لاختراع طريقة الرسم ذات العيون الواسعة التي تشتهر بها المانجا الآن. أسلوبه المُستمد من طريقة تصوير الأفلام تضمن ترتيب الصور الموجودة في الصفحة الواحدة بحيث تعطي إيحاءا بالحركة، بالإضافة إلى تقنيات أخرى مثل رسم تفاصيل الفعل الحاصل للإيحاء بأنه يحدث بالتصوير البطيء، أو التكبير للإيحاء بقرب المسافة.

ماتشيكو هاسيجاوا Machiko Hase-gawa هي فنانة أخرى أثرت في شكل المانجا الحالي. أصدرت عملها Sa-zae-san عام 1946م، الذي يحكي عن حياة البطلة اليومية وتجاربها كامرأة، والذي ألهم طريقة كتابة المانجا التي تنتمي لقسم الشوجو shoujo، أو القسم المُخصص للفتيات.

العصر الذهبي للمانجا وقع بين ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين، بعد ازدهار اليابان الاقتصادي. أحد أشهر المانجا في العصر الحديث بدأ في عام 1997م، وهي ONE PIECE التي يؤلفها إييتشيرو أودا Eiichirou Oda، والتي لا تزال مُستمرة إلى اليوم وعدد فصولها 1044 فصلا في وقت كتابة هذا المقال.

شونين؟ شوجو؟ ما معنى هذه الكلمات؟

طريقة مُعالجة المانجا للأصناف الأدبية التي تحتويها تختلف على حسب العمر المُستهدف للقارئ، حيث يتم تقسيم المانجا عمريًا إلى أربعة أقسام:

1 - شونين shounen:



هذا هو القسم الأكثر شعبية، حيث أنه عبارة عن مانجا يكتبها المُؤلفون لفئة الذكور الذين تتراوح أعمارهم من 12 سنة إلى 18 سنة. أبطالها يكونون في الغالب أولادًا يتحدون العقبات المُختلفة لكي يصلوا إلى هدف مُعين، كإنقاذ جميع من حولهم، ويختلف قالب كل قصة على حسب الصنف- في الأكشن مثلًا، يكون على البطل القتال مع الأعداء وهزيمتهم للحصول على

قوة أكبر لحماية الآخرين (مثال: Naru-to)، لكن في المانجا الرياضية يكون التركيز على مشاكل الشخصيات الخاصة وطريقة حلها بحيث يستطيع البطل أن يفوز بالمُباراة عن طريق تحسين مهاراته وتحسين علاقته مع زملائه بالفريق (مثال: هايكيو Haikyuu).

تختلف طريقة رسم كل مانجا بحسب اختلاف الرسام، لكن هناك ثيمات مُتكررة، مثل استخدام الخلفيات السوداء تماما، أو الخلفيات ذات الخطوط المُتعددة لتركيز بصر المُشاهد على الحركات المُختلفة التي تقوم بها الشخصيات، أو تركيزه على مشاهد تمثل تقلبًا مُهمًا في الحبكة الدرامية.

2 - شوجو shoujo:



هذا القسم يركز على الإناث اللاتي تتراوح أعمارهن من 12 سنة إلى 18 سنة. تنتشر في هذا القسم القصص التي تتحدث عن العلاقات المُترابطة للشخصيات، مما جعل الناس تربط بينه وبين الرومانسية، خصوصًا وأن أغلب المانجا الرومانسية تندرج غالبًا تحت هذا القسم. تكثر أيضًا الأعمال ذات الطبيعة الدرامية والتاريخية في هذا القسم، وتكثر فيه أيضًا أعمال تشبه الشونين في تركيزها على البطلة ورحلتها والعقبات التي أمامها، لكن الفارق هو أنه بينما لا يركز قسم الشونين على الشخصيات النسائية التي فيه -إلا لو كانت الشخصية حبيبة البطل، وحتى هنا يظل التركيز ضعيفًا- يركز قسم الشوجو على العلاقة بين هذه الشخصيات الأنثوية ومشاكلهن، التي يصرف قسم الشونين نظره عن بعض منها (مثال: Sailor Moon).

في البداية، كان أغلب مُؤلفي الشوجو من الرجال، وكانت القصص التي تحكى عن البطلات خالية من الرومانسية بشكل عام، لأن توجهها كان للفتيات الأصغر سنًا، ولكن هذا اختلف عندما بدأ متوسط سن القراء في الارتفاع، وبدأت الرومانسية تدخل النطاق. عام 1969م، ظهر شلال من مُؤلفات المانجا الشابات، وانضمت بعضهن لمجموعة اسمها Fabulous Year 24 Group أو Year 24 Group، والتي أحدثت تغييرًا شاسعًا في محتوى مانجا الشوجو، وجعلته بالشكل الذي نراه الآن.

يشتهر هذا القسم بأن رسم المانجا فيه يركز على الناحية الجمالية- الأبطال والبطلات جميلون ووسيمون، بعيون واسعة وملامح رقيقة، وخلفيات مُزينة بالورود والتأثيرات البصرية، وتركيز على وجوه ومشاعر الشخصيات.

3 - سينين seinen:



هذا القسم يركز على الذكور الذين تتراوح أعمارهم من 18 سنة إلى 45 سنة، مما يتيح لهذا القسم الخوض في العديد من المواضيع التي تعتبر للكبار فقط، مثل الجنس، والدموية، والنقاشات الفلسفية والنفسية للقصة التي يتفادى قسم الشونين الخوض فيها لكي يركز أكثر على رحلة البطل، بينما لا ينوء قسم السينين عن الخوض في كل عواقب ما يفعله البطل، بل وحتى عرض "أبطال" يمثلون جانب الشر في الحقيقة.

ليس هناك شيء يميز مانجا السينين في طريقة الرسم، حيث يسري كل شيء وأي شيء- بعضها، مثل مانجا Berserk، يكون رسمها واقعيًا ودقيقًا وبه كمية سوداوية تلائم جوهر القصة، بينما البعض الآخر كمانجا Puella Magi Madoka Magica يكون رسمها جميلًا ولطيفًا إلى درجة تخفي أنها قصة رعب مبنية على القانون الثاني للديناميكا الحرارية.

4 - جوسي josei:



هذا القسم يركز على الإناث اللاتي تتراوح أعمارهن من 18 سنة إلى 45، ويتميز بأنه يرسم علاقات واقعية ومُعقدة، ويخوض في نفس المواضيع البالغة التي يخوض بها قسم السينين، لكن بتركيز أكبر على جوانب تجذب النساء. قد لا يركز هذا القسم على الشخصيات النسائية، بالضرورة، لأن العلاقات العميقة هي أهم شيء، لذا هنالك العديد من مانجا الجوسي التي تركز على العلاقة بين الشخصيات الذكورية فيه.


أوسامو تيزوكا

مثال من هذا القسم هو مانجا Kakukaku Shikajika، وهي سيرة ذاتية تتحدث عن رحلة البطلة في عالم إصدار ونشر المانجا.

سيرة ذاتية؟ هل تقوم المانجا بعرض قصص غير خيالية؟

نعم، بل في الواقع، يمكن للمانجا أن تكون أي نوع من الكتابة غير الخيالية، بداية من مانجا تعليمية مثل:
The Manga Cookbook لتعليم الطبخ أو The Manga Guide to Biochemistry لتعليم الكيمياء الحيوية، مرورًا بمانجا : Junji Ito's Cat Diary التي يتحدث فيها المُؤلف عن مواقفه مع قططه، وصولًا إلى Buddha التي تتحدث عن القصة الدينية للبوذا سيدهارثا، مُؤسس البوذية.

ماذا عن عالم إصدار المانجا؟ كيف يبدو؟

ثقافة العمل في اليابان عمومًا تعد من أصعب الثقافات تحملًا. هناك دائمًا تشجيع مُستمر على العمل، على بذل أقصى جهد مُمكن حتى خارج ساعات العمل الرسمية، إلى درجة أن كثيرًا من الناس يموتون بسبب هذا- إلى درجة هناك كلمة يابانية للموت من كثرة العمل، وهي كاروشي Karoushi (過労死).

هذه المُشكلة تلاحق قطاع المانجا، والذي رغم أنه عقد عمل خاص بين الناشر والمُؤلف، إلا أن جدول النشر قاسٍ، خصوصًا في المانجا التي تصدر بشكل أسبوعي.
على سبيل المثال، إيبتشيرو أودا، مُؤلف ONE PIECE، يستيقظ في الساعة الخامسة صباحًا، ويستمر في العمل على المانجا إلى أن يذهب للنوم في الساعة الثانية صباحًا. هذا جدوله العادي طوال أيام السنة، أي أنه ينام في العادة ثلاث ساعات فقط يوميًا.

أسبوعه مُقسم إلى ثلاثة أيام للتخطيط وكتابة حوار الشخصيات، وثلاثة أيام للرسم والتحبير، ويوم للتلوين والإجراءات الأخرى. طبعًا، هناك بعض الإجازات التي يأخذها بين الحين والآخر- ولكنه يمضي هذه الإجازات في التحدث مع مُساعديه القدامى، أو زملائه رسامي المانجا، والتحدث عن أخبارهم وأحوالهم الآن، أي أنه يمضي حتى أيام الإجازات مُتحدثًا عن المانجا.

ما زال أودا يكتب ONE PIECE إلى الآن، لذا يمكننا القول: أن صحته ما تزال


THE MANGA GUIDE TO
MOLECULAR BIOLOGY
COMICS INSIDE!
MASAHARU TAKEMURA
SAKURA
BECOM CO., LTD.
THE MANGA GUIDE TO
ELECTRICITY
COMICS INSIDE!
KAZUHIRO FUJITAKI
MATSUDA
TREND-PRO CO., LTD.
THE MANGA GUIDE TO
BIOCHEMISTRY
MASAHARU TAKEMURA
KIKUYARO
OFFICE SAWA
THE MANGA
COOKBOOK 2
More Popular and Delicious Japanese Dishes!
THE MANGA UNIVERSITY CULINARY INSTITUTE
ART BY KODA TADASHI

معقولة رغم كل هذا الإجهاد، لكن ماذا عن باقي فناني المانجا؟

تيتي كوبو Tite Kubo، مُؤلف Bleach، أصيب بتمزق في عضلات كتفه بفضل سنين من الضغط المُستمر إلى درجة أن صحته تآكلت. يوشيهيرو توجاشي Yoshihiro Togashi، مُؤلف Yu Yu Hakusho و Hunter X Hunter، يعاني من آلام شديدة في ظهره تمنعه من عيش حياته بشكل طبيعي.

كينتارو ميورا Kentaro Miura، مُؤلف Berserk، مات في الرابعة والخمسين من عمره بسبب تسلخ الشريان الأورطي، بسبب ارتفاع ضغط دمه.

هؤلاء ليسوا الاستثناء، بل القاعدة- كمية كبيرة من الفنانين عانوا من نفس الشيء، إلى درجة أن بعضًا منهم آثر الانتحار على الاستمرار في هذا العمل.
قد تقول: إن النقود التي يجنيها مُؤلف المانجا قد تَجبر على هذه المُعاناة، لكن للأسف، مُرتباتهم ليست مُرتفعة، وأغلبهم يقومون برسم المانجا مُنفردين بسبب هذا، لأن النقود التي يجنيها قد لا تكفي لتوظيف مُساعدين له. وحتى المُساعدون يعملون بشكل مُستمر- قد يعمل المُساعد 16 ساعة في اليوم، 25 يومًا في الشهر.

ماذا عن الإجازات، إذن؟ في الواقع، الإجازات تعد مصدرًا أكبر للضغط؛ لأنك إذا أخذت إجازة، فسوف تضطر إلى تسليم كمية أكبر من العمل بعد العودة منها. وهذا دون ذكر أن أغلب إجازات مُؤلفي المانجا هي إجازات غير مدفوعة- أي أنك لا تكتسب نقودًا طالما أنت لا تعمل، مما يعني أنه كلما طالت إجازتك، كلما ازداد وضعك المالي سوءًا.

بالإضافة إلى ذلك، من الصعب أن تحصل على الشهرة والنقود وأنت ترسم المانجا. النجاح يعتمد على الحظ والمهارة، وكثير ممن يملكون المهارة لا يقف الحظ بجانبهم. وحتى عندما يمكنك أن تنجح وتبدأ في اكتساب النقود، قد لا تكتسب كمية النقود التي تريدها بسبب القرصنة، التي تعد مُشكلة لا تستطيع الشركات التعامل معها بعد، خصوصًا في دول العالم الثالث- كاتبة هذا المقال حاولت مرة أن تدفع لإحدى مطبوعات المانجا، لتفاجأ بعدها أن موقع المانجا الرسمي لا يقبل بطاقات ائتمانية من بلدها.

المانجا عالم واسع وشاسع، يحتوي على الكثير من الأعمال المُختلفة، ويمكن لكن شخص فيه أن يجد شيئًا يستمتع به، مهما كان ذوقه. هذا تقديم عام للمانجا وتصنيفاتها، وتاريخها ومشاكلها كصناعة، وكما أن هنالك العديد من الأعمال التي تتفق مع هذا التصنيف، هناك أيضا العديد من الأعمال التي تخرج عنه، جاعلة هذه التصنيفات تتشابك مع بعضها البعض، وجاعلة أهم شيء هو القصة والمُشاهد الذي يتابعها، أيًا كان نوعه.

لائحة لأكثر نسخ المانجا مبيعا لعام 2021م:

المرتبة	المانجا	النسخ المباعة	المؤلف
1	Jujutsu Kaisen	30,917,746	Akutami Gege
2	Demon Slayer	29,511,021	Koyoharu Gotouge
3	Tokyo Revengers	24,981,486	Ken Wakui
4	Attack On Titan	7,332,398	Hajime Isayama
5	My Hero Academia	7,020,361	Kohei Horikoshi
6	One Piece	7,002,583	Eiichiro Oda
7	Chainsaw Man	5,212,578	Tatsuki Fujimoto
8	Spy x Family	4,973,402	Tatsuya Endo
9	Kingdom	4,672,612	Yasuhisa Hara
10	!!Haikyu	4,345,443	Haruichi Furudate


ATTACK ON TITAN
1
HAJIME ISAYAMA
DEMON SLAYER
KIMETSU NO YAIBA
15
KOYOHARU GOTOUGE
呪術廻戦
0
12.24

الحداثة الجمالية أو بودلير ناقدا ومُؤرخا لدولاكروا



عز الدين بوركة

المغرب

عن المُخيلة واللانهاية:

لا ينفصل فعل الإبداع عن الخيال l'imaginaire والمُخيلة l'imagination وفعل التخيّل، إذ تربط بينهم صلة وثيقة وأساسية، عند شارل بودلير (1867-1821م). إذن إن "المُخيلة هي ملكة الحقيقة، والمُمكن هو أحد أقاليم الحقيقة. مُرتبطة ارتباطا إيجابيا باللانهاية. إنها تلعب دورا قويّا حتى في الأخلاق. فما هي الفضيلة من دون مُخيلة؟"[1]، كما يخبرنا. فالمُخيلة، بهذا المعنى، هي الميزة الجوهرية للفنان، إذ تُعد رديف مفهوم الإبداع ولصيقةً بالمُبدع. فهي بالنسبة لصاحب "أزهار الشر"، ما يسمح بتجاوز الواقع ويتخطى الطبيعة، بل أيَّ نزعة طبيعية naturalisme لا ترتهن على المُخيلة. لهذا اعتبر ما سماه "بالنزعة ما بعد الطبيعية" surnaturalisme، قيمة استطيقية غير مُمكنة الفصل عن العمل الفني[2]. وقد عثر هذا الشاعر الناقد الجمالي على هذا المفهوم عبر النظر إلى أعمال أوجين دولاكروا (1863-1798م) في أعماله التصويرية الصباغية. حيث أنها وحدها النزعة ما بعد الطبيعية القادرة، دائما، على تذكيرنا بأنه يوجد شيء ما فوق المرئي. فالفنان الصادق عند دولاكروا، هو الذي تقف لديه المُخيلة في الصف الأول. يكمل دولاكروا فكرته قائلا: في "روح الإنسان تستقر أحاسيس لا يمكن أن ترضيها بالأشياء الواقعية، فقط مُخيلة الفنان أو الشاعر تعطيها شكلا وحياةً". ويؤكد دولاكروا على المُخيلة اللونية فيقول: "الألوان بذاتها لا تعني شيئا، إلا إذا توافقت مع المضمون أو الموضوع، الذي يرتقي باللوحة عبر المُخيلة"[3].

لقد شكل طرح موضوع المُخيلة (والخيال) في زمن الرومانسية الأوروبية، طرحا مُستجدا، واستدعى العديد من التأملات من قبل فنانين وحتى كُتابٍ، لكن سيتخذ ذروته مع شارل بودلير، الذي سيقترب من المُخيلة كمفهوم شامل، وذلك في صالون 1859م، إذ سوف يُعرّفها صاحب "أزهار الشر" على أنها القُطب المُقابل للتمثيل العقيم للطبيعة، لكن أيضا بصفتها مصدراً


ديلاكروا - بورتريه شخصي

"للحس الأخلاقي" للإنسان، مُتحكمة في الجدلية بين الواقع واللغة الشعرية من خلال أدوات القياس والاستعارة والمجاز. مُعتبرا، هذا الشاعر الجماليّ، دولاكروا على رأس قائمة الفنانين الذين أبدعوا بالمُخيلة. فيقول: إن "دولاكروا قد تناول كل الأجناس؛ مُخيلته ومعرفته قد جالا في كل أجزاء الحقل التصويري[4] "pictural". وتصل جذور نظرية بودلير حول المُخيلة والخيال، إلى أطروحة الفيلسوف الألماني كانط، الذي يقول: بأن "كل الناس يقرون بأن العبقرية تتنافى كليا مع روح التقليد والمُحاكاة. ولما كان التعليم ليس شيئا آخر غير التقليد، فإن أحسن استعداد (قدرة) وأكبر سهولة للتعليم لا يمكن، بما هو كذلك، أن يُعد عبقرية. (...) فلا هوميروس، ولا فيلاند قادريْن على أن يُبينا كيف تنبثق أفكارهما الغنية بالخيال، والحبلى بالمعاني في الوقت نفسه، وكيف تجد بعضها البعض في ذهنه، لأن كل واحد منهما لا يعرف هو نفسه، ولا يستطيع أن يعلم ذلك للآخرين أيضا"[5]. لهذا تصير المُخيلة موهبة مُفارقة، "موهبة إلهية"[6]، بتعبير بودلير. وقد تَرَبَّع صاحب لوحة "الحرية تقود الشعب"، حسب شاعرنا، على عرش مدرسة الحداثة[7]. إذ إن "مُخيلة دولاكروا نار مُقدسة تشتعل بألسنة أرجوانية. خاصة في تناوله للموضوعات الدينية، وهو الفنان الشاعر بصدق، وهو محظوظ لكونه أضاف لعظمة الإنجيل بريق إبداعه الشخصي"[8]. فمُخيلة الفنان إذن، هي إضافة إبداعية على "الخلق الإلهي"، بل إننا لا نتوصّل بالرائع إلا عبر مُخيلة الفنان. لهذا فالمُخيلة تقع فوق الطبيعة وفوق كل نزعة طبيعية. فتغدو المُخيلة بالنسبة لبودلير، مقياسا لتحديد موهبة وعبقرية الفنان وجمالية أعماله. ومنه يمكن تعريفها على أنها ملكة (هبة ربانية) لتمثيل شيء غائب. ومعه يستدعي الأمر أن نميز بين المُخيلة المُمثلة، التي تعيد الإنتاج والتي تمثل صور أشياء نعرفها سابقا، والمُخيلة الإبداعية، أو "الموهبة الإلهية" بالتعبير البودليري، والتي من خلالها يستطيع المرء إنتاج أعمال فنية، وأيضا جعل العلوم والتقنيات تتقدم. وإن كان التحليل النفسي يرى بأنه يوجد خيط رفيع بين المُخيلة المرضية، والتي تُعد عائقا في الحياة، وبين المُخيلة الإبداعية، والتي تعمل على، أو تجمع بين، معطيات واقعية لخلق حلّ ملموس؛ نوع من أحلام اليقظة التي تقود إلى تحقيق الأفعال، أو مُلامسة أبعاد غير مرئية، ومن هذا المُعطى الأخير، يرى بودلير بأنه بفضل المُخيلة يمكن للشاعر أو الفنان أن يفتح طريقاً، من السهل الوصول إليه، بين فعل الكتابة أو فعل الرسم والإبداع- بشكل عام- وتلك اللانهاية التي يطمح إليها الفن. وقد رأى بودلير في دولاكروا تجسيدا لهذه اللانهاية، أو بتعبيره: "إنه آخر تعبير عن التقدم في الفن"[9].

لقد جعل بودلير من المُخيلة سلما ومقياسا للإبداع، ولتصنيف فناني عصره، مُقسما إياهم ضمن خانات المنظر الطبيعي والبورتريه والفن التاريخي الديني، جاعلا



بورتريه لشارل بودلير، بريشة: جوستاف كوربيه

من دولاكروا مُتربعا على عرش الجيل كاملا، ومُجسدا للانهاية التي يسعى إليها الفن. إذ يصفه بأنه وريث التقليد العظيم، أي المُهيمن، والنبل، والأبهة في التركيب، إنه خليفة بجدارة للسادة القدامى، بل لديه أكثر منهم، القدرة على إتقان الألم والشغف والإيماءات.

غير أن بلوغ دولاكروا اللانهاية كما تصورها بودلير، وكما رآها في الفن الرومانسي، لم يمنع من الثورات الفنية التي جاءت من بعده، والتي انقلبت على توجهات دولاكروا وحتى على مجموعة من أفكار بودلير. غير أنها انطلقت من المُخيلة لتجاوز الواقع والطبيعة، لتعبر عن الانطباع الدخلاني، وترسم فعليا ذلك اللامرئي الذي نظر له صاحب "الفراديس المُصطنعة".

النظرية البودليرية:

بالتالي، يمكننا أن نخلص إلى كون دولاكروا قد جسد بالنسبة لبودلير، المثال الحي لما نظّر له ونظر إليه في الفن، وما أراد من هذا الأخير بلوغه، إنه تلك "اللانهاية" التي على الفن الوصول إليها، وإنه يمتلك "الموهبة الإلهية" التي تتحقق عبر مُخيلته وفي أعماله الصباغية. فقد رأى بودلير بأن عمل دولاكروا يتوافق مع شاعريته الخاصة، لكونها تعبيرا عن مفهوم الحميمي، ومفهوم الألم والشغف والعاطفة. "فكل ما يوجد من الألم في العاطفة سحره" يكتب الشاعر/ الناقد عن الفنان .وتكمن ريادة دولاكروا في قدرته على المزج بين أكثر من نوع فني في اللوحة الواحدة، عبر توليفي نوعي يعتمد على تكثيف الدلالة وربطها بالعالم الخارجي والداخلي للإنسان. إذ "في لوحته 'نساء الجزائر' (1834م)، قد ولّف بين فن البوتريه والطبيعة الصامتة وصورة البيئة"[10]. وهو المزج الذي عثر عليه، وتأثر به، في تلك المُنمنمات الإسلامية، التي صادفها في رحلاته الاستشراقية إلى شمال إفريقيا (المغرب والجزائر خاصة). وهي أيضا التي أثرت في فناني عصر الروكوكو، هذا الفن الذي انتعش في القرن الثامن عشر، "غير أن دولاكروا منح هذا المُؤثر الشرقي صبغة رومانتيكية [الرومانسية]؛ فلقد رمز إلى صراع الإنسان والطبيعة، وصراع الخير والشر، الروحانية والمادية، الإلهي والشيطاني، ومن خلاله برز دولاكروا في الحركة الاستشراقية الرومانتيكية كشخصية تجمع بين التقليد (تناول الموضوعات التقليدية مثل مشهد الصيد)، والحداثة (تناول الموضوعات من حيث بناء اللوحة العضوي)"[11]. لهذا وجد بودلير في هذا الفنان تلك الشخصية "النموذجية" التي يسلط عليها جل نظرياته الجمالية، ويجعلها محورا لكتاباته حول الفن باعتباره الرائد الذي بلغ ما تصوره الشاعر عن الفن الرومانسي، أو ما أسماه "بالفن الجديد" Art Nouveau. لهذا تصدر دولاكروا حديث بودلير عن صالون 1846م. وبالمُقابل قد تأثر بودلير بلوحات صاحب لوحة "عرس يهودي في المغرب" في كتاباته النقدية؛ كما في شعره الذي نجده عامرا بالمُوسيقى والصور التشكيلية. إذ "كان بودلير ينظم مفاهيمه حول 'الجمال' و'الرائع' في أشعار مستوحاة من لوحات تشكيلية". يقول: "الطبيعة معبد أعمدته الحية/ تتداخل فيها الأصوات، الروائح، الأشكال، الألوان/ وتتبلور الفكرة العميقة الغامضة في ذوبانهم".

فالعلاقة التي جمعتهما جعلت بودلير يكتسب دافعا قويا لتطوير حسه النقدي ورؤيته الجمالية، ليضع بالتالي نظرته الخاصة في الفن، المبنية أساسا على مسألة الخيال، وعلى تجاوز النظرة التاريخية الهيجلية و"موت الفن"، إذ في "الانتقالي والهارب، اللذين يميزان الحقبة المُعاصرة، حسب بودلير، تتعيّن القطائع المُتعددة، التي تضفي على الحداثة، مُؤقتا، تماسكا مُبتكرا. لا يتم تحديد الجمال فقط بتوتره صوب الأبدي وصوب الثابت، بل، ينبثق في أي لحظة من الواقع المُتفرق في العالم الحاضر. إذا كان جرى اعتبار شارل بودلير، في الغالب، كاتب تعريف الحداثة الأول، ومُجربها في إبداعه الشعري الخاص، فإن هذا يعود إلى إحساسه الشديد بالقطائع تحديدا: قطيعة مع التوافقات الأكاديمية، مع البورجوازية الكبيرة التجارية، مع السُلطة الاقتصادية والسياسية التي تبتغي إخضاع النظام الجمالي للنظام القائم"[12]. وهو ما يعطي لبودلير المكانة الرمزية التي اكتسبها كناقد ومُنظر حداثي رائد. والتي استحقها من خلال مزاوجته بين فعل النقد



موت ساردانابول (ملك آشور) بريشة: ديلاكروا

الجمالي والمُمارسة الشعرية التي عكست رؤيته الحداثية.

وعلى امتداد السنوات التي قضاها بودلير في التفكير في الفن، وأيضا فيما يخص تجربته الإبداعية، لم يتوقف أبدا عن استحضار دولاكروا في مُجمل هذه العملية وهذه النظرة. إذ إن إبداع دولاكروا هو الأساس المُستدام للإبداع النقدي الخالص، والشعري أيضا، لهذا الشاعر الحداثي. إذن، قد استمدت النظرية الجمالية البودليرية أساسها ومراجعها، في المُجمل، من إبداعات آخر الرومانسيين الكبار: دولاكروا.

اللون والتناغم:

لقد جعل بودلير من دولاكروا في رأس قائمة فناني عصره. ونلمس بدايات هذا الأمر، مُنذ صالون 1845م، حيث بدأت تتبلور النظرية البودليرية حول الفن والجمال. يقول عن ملهمه الفنان: "إن السيد دولاكروا، بالتأكيد، الفنان الصباغي الأكثر أصالة في الأزمنة الماضية والأزمنة الحديثة"[13]. ليبدأ من ثم في تحليل اللوحات الأربع التي أرسلها دولاكروا للصالون. والتي من بينها لوحة "السُلطان المغربي، مُحاطا بحراسه ووزرائه"، يتعلق الأمر بالمولى عبد الرحمن، السُلطان العلوي، رسمها في العام ذاته. "لقد تقدم دولاكروا [في هذه اللوحة] في علم التناغم. (...) هذا العمل مُتناغم للغاية، رغم بهاء النغمات اللونية tons، التي فيها من الرمادية ما فيها- رمادية مثل الطبيعة- رمادية مثل جو الصيف، عندما تمتد الشمس مثل شفق من الغبار المُرتجف فوق كل شيء"[14]. بدءاً من هذه اللحظة ظهرت معالم الرؤية البودليرية عن الفن والروحانية فيه وعن اللون، مُستمدا إياها، دائما من أعمال دولاكروا.

إننا هنا في قلب الفكر النقدي لبودلير. حيث لا تنفصل معه، الروحانية عن الاستطيقا -التي تتجلى بكل عفوية على أنها ميتافيزيقيا. هذا هو السبب في أن وجد في دولاكروا كل ما يبحث عنه، ويجد نفسه هناك. بالمُقابل، يتمثل فيه. وإن كان بإمكاننا تصور دولاكروا من دون بودلير، يكمل مساره وتكتمل تجربته، التي كانت ناضجة حينما التقى بمُؤرخه الشاعر في

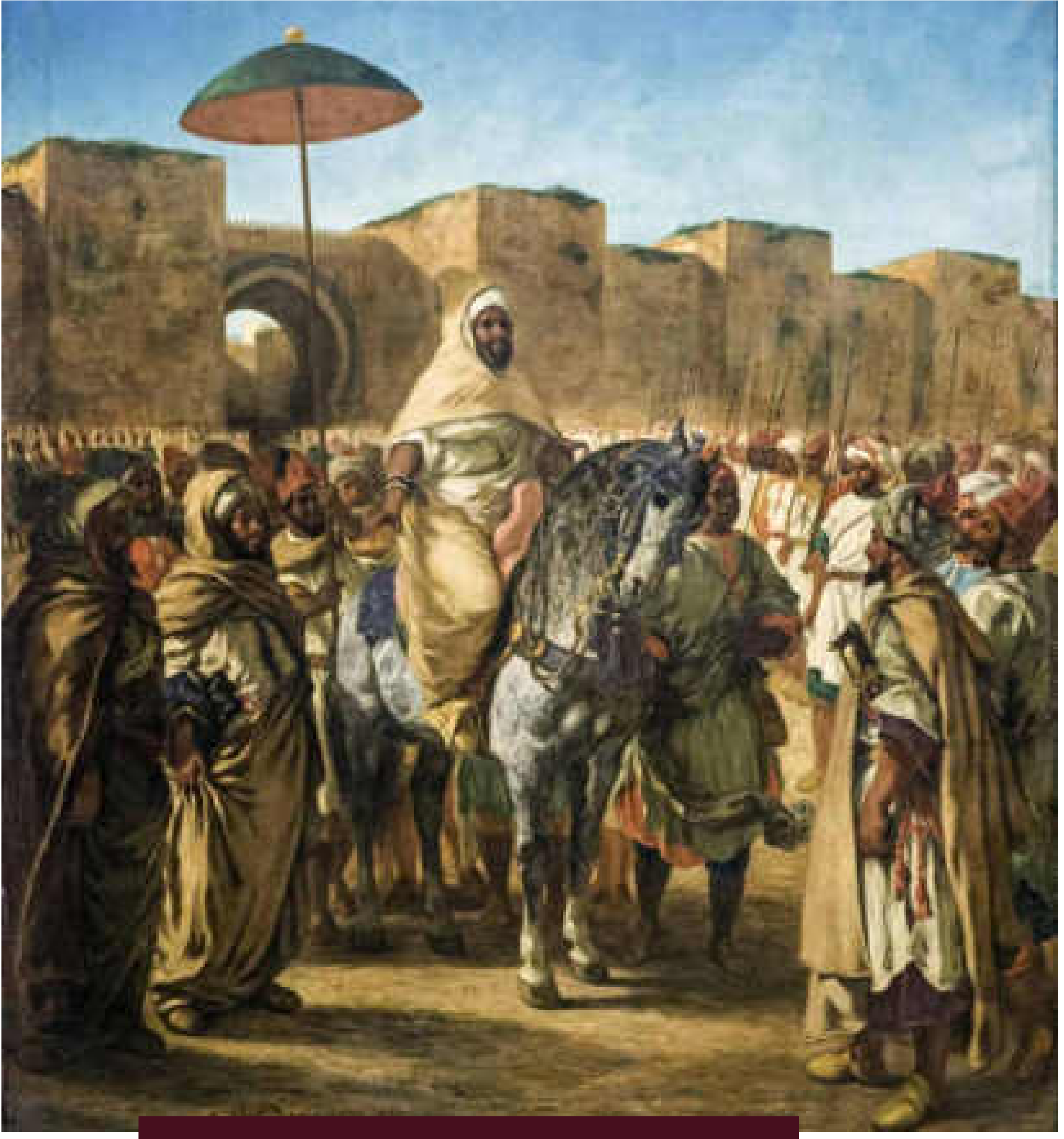
أواسط الأربعينيات. فإننا بالمُقابل، لا يمكن أن نتصور وجود نظرية جمالية بودليرية دونما وجود لدولاكروا أو لأعماله. لقد لعبت أعمال هذا الفنان، الغنية باللون والفلسفة الفنية الفلسفة اللونية، دورا حاسما وجوهريا في بلورة أفكار بودلير، بل لعبت دورا مُهما في كتاباته الشعرية.

يعدّ دولاكروا، بالنسبة لصاحب "الفن الرومانسي"، أهم ملوني القرن التاسع عشر، إلى جانب كونه الفنان الذي يترأس قائمة فناني ذلك العصر. لهذا قام بودلير بالجمع بين الرومانسية وفكره حول اللون وتجربة دولاكروا، في كتابته عن صالون 1846م. ليرسم بالتالي، ما بدا أهم معالم ذلك العصر، الذي بدأت معه، كما رأى الشاعر، أزمنة الحداثة في الفن. "فاللون، [عنده]، هو اتفاق نغمتيْن. فلا يمكن تحديد النغمة ton الدافئة والنغمة الباردة، التي تتكون مُقابلهما النظرية بأكملها، بطريقة مُطلقة: إنهما موجودان نسبيا فقط. فالعدسة المُكبرة هي عين المُلوّن"[15].

لقد ربط بودلير بين عين الفنان (الملوّن) واللون والبُعد الروحاني المُتمثل في اللحن والمُوسيقى. فـ"اللحن وحدة في اللون، أو اللون عامة"[16].

وإن لم يكن باستطاعة بودلير ربط هذا التناغم اللوني وهذه المُوسيقى اللونية عند دولاكروا، بعلاقتها بضوء الشمس الذي تأثر به الرسام، خلال زيارته للمغرب، وبالخصوص مدينة طنجة. إلا أنه قدّم هذه التجربة تقديما شاعريا استطاع أن يشرحها أكثر مما حاول الفنان عينه. وقد انتصر بودلير للون أكثر من الرسم عينه، عبر انتصاره للملونين. فاللون يلعب دورا جد مُهم في الفن الحديث، كما يقول، وإن النزعة الرومانسية ابنة الشمال، والشمال مُلَوِّنٌ[17]. والملونون يرسمون مثل الطبيعة؛ فشُخوصهم مُحددة طبيعيا، عبر المقاومة المُتناغمة للكتل اللونية؛ ما يجعل من "الملونين، في نظر بودلير، شعراء ملحميين[18].

الربط بين الرومانسية واللون؛ قاده مُباشرة إلى دولاكروا[19]، كما يخبرنا. إذ إن دولاكروا من أوائل الرومانسيين الذين كانوا يفكرون باللون، وهو أو من طور نظرية الانعكاس بعد ليوناردو دافينتشي، إذ احتلت هذه النظرية حيّزا كبيرا من وقته وأفكاره ودراساته للطبيعة، فيقول "الطبيعة- انعكاس، وكلما ازددت تفكيرا باللون، كلما تعمقت قناعتي في اكتشاف أن نصف الظل المتولد عن الانعكاس، ليس إلا قانوناً يجب السيطرة عليه؛ لأنه يعطينا مقاما لونيا ثابتا، وهذا المقام يشكل القيمة اللونية التي تعتبر الأكثر أهمية في العمل، بل هي التي تمنحه وجوده. فالضوء ليس إلا وضعية فجائية، أما اللون الحقيقي فهو هناك في نصف الظل، وأقصد به اللون الذي يمنحنا الإحساس بالامتلاء والاختلاف للجذري الذي يجب أن يميز شيئا عن شيء آخر "وقد عمل الانطباعيون لاحقا بقانون الانعكاس اللوني الذي طرحه دولاكروا في لوحاته وبودلير في صالوناته النقدية نظريا[20].



سلطان المغرب، بريشة: ديلاكروا

بين اللوحة والنص الشعري:

في نص التأبين الرائع الذي نشره بودلير في عام 1869م، بعد ست سنوات من وفاة دولاكروا، قارن الشاعر الفنان بفوهة البركان المُخبأة فنيا بباقات من الزهور. زهور ملونة وزاهية نمت وفرّدت أوراقها الشعرية على جوانب هذا الجبل المُلتهبة أعماقه، والذي تولدت عن نيرانه الدخلانية، روائع فنية ظلت تحكي عن عبقرية هذا الرسام/ الملون كما يصفه مُؤرخه. أخلص بودلير لدولاكروا، وأخلصت نظريته الجمالية لأعمال هذا الرومانسي العبقري. بل إن شعره ونصوصه الشعرية قد استلهمت، بطريقة مُباشرة أو غير مُباشرة، أعمال دولاكروا ورؤيته الفنية التي تقاسمها وإياها نظريا، شاعر الحداثة. إذ كتب في ديوانه المُزلزل "أزهار الشر"، الذي نشره عام 1857م،

في قصيدته "إلى عابرة": "(...)/ مرت امرأة طويلة، نحيلة، في ثوب حدادها، بألم مهيب/ مرت امرأة (...) في عينيها سماء قاتمة حيث ينبت الإعصار،/ الحلاوة الفاتنة واللذة القاتلة/ (...)"[21]، وقد سبق وأن كتب قبل ذلك بسنتين، 1855م، عن بُعد نساء دولاكروا قائلا: "يبدو أنهن يحملن في أعينهن سراً مُؤلما، يستحيل دفنه في أعماق التستر. شحوبهن مثل حي المعارك الداخلية"[22]. ونحن ننظر إلى هيئة ساردانابولس [في التوراة مذكور باسم أوسنابير] الحالمة والشبه غائبة، وهو في مواجهة الفوضى. في لوحة دولاكروا، التي رسمها عام 1827م، نفكر في أبيات بودلير الرهيبة حول ما سماه "بطعم العدم"، إذ يقول: "روح مُنهزمة، مُنهكة! بالنسبة لك أيها العجوز الأجوف/ لم يعد للحُب أيّ طعم، إلا العَداء؛/ وداعا إذن، أيتها الأغاني النحاسية وآهات الناي/ أيتها الملذات، لا تحاولي مُجددا أن تغري القلب المُعتم! والمُستاء/ الربيع الرائع فقد عطره!/ والزمن يبتلعني دقيقة بعد دقيقة/ كما يجمد الثلج الكثيف جسدا مُتخشبا؛/ أتأمل من أعلى العالم في استدارته/ ما عدت أبحث فيه عن ملجأ بكُوخ/ (...)"[23]. ويا له من توافق شاعري مع اللوحة، ونحن نتأملها. لقد أخذ بودلير مُنجز دولاكروا إلى أقصى اللانهاية، وواضعه على عرض فناني عصره ومن سبقوه، وأيضا أخذ تجربة الفنان بشكل لاواعي إلى فضائه الشاعري/ حيث حوّل ما أبصره بعينيه إلى كلمات وأبيات شعرية، جعلت منه سيد الحداثة الأدبية الأول، والمُنظر للحداثة الفنية الأبرز.



نساء الجزائر، بريشة: ديلاكروا

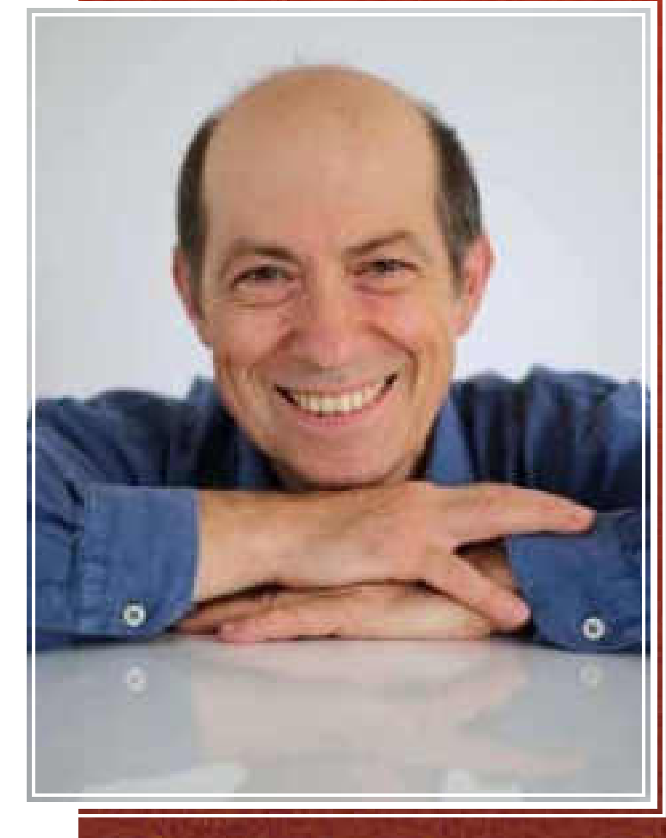
----

1 - C. Baudelaire, Critique d’art, « Salon de 1859 », Paris, Gallimard, Folio-Essais, 1992, p. 281.
2 - C. Baudelaire, Petits Poèmes en prose, et choix de textes esthétique, éd. Bordas, 1986, p. 12.
3 - عن كتاب: زينات بيطار، بودلير ناقداً فنياً، دار الفارابي-بيروت، الطبعة الأولى، 1993، ص. 81.
4 - C. Baudelaire, Critique d’art, Tome 1, éd. Gallimard et Librairie Générale Française, 1971, Le livre de poche, p. 398.
5 - إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ترجمة غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2005، ص. 232-234.
6 - C. Baudelaire, Critique d’art, Tome 1,op cité, p. 157.
7 - Idem, p. 156.
8 - عن كتاب: زينات بيطار، بودلير ناقداً فنياً، م. م.، ص. 80
9 - C. Baudelaire, Critique d’art, Tome 1,op cité, p. 177.
10 - زينات بيطار، غواية الصورة، النقد والفن: تحولات القيم والأساليب والروح، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1999، ص. 208.
11 - المرجع نفسه، ص. 213.
12 - مارك جمينيز، ما الجمالية؟، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2009، ص. 312.
13 - C. Baudelaire, Critique d’art, Tome 1,op cité, p. 56.
14 - Idem, p. 61-62.
15 - Idem, p. 151.
16 - Idem, p. 153.
17 - Idem, p. 147.
18 - Idem, p. 155.
19 - رغم أن دولاكروا سبق وكتب إلى بودلير، بكونه "كلاسيكي خالص"، فقد ظل الشاعر متشبثا في تصنيفه لهذا الفنان على أنه يأتي على رأس القائمة الرومانسية وفناني عصره.
20 - زينات بيطار، بودلير ناقداً فنياً، م. م.، ص. 68.
21 - C. Baudelaire, Les fleurs du mal, et autre poèmes, éd. Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 114.
22 - C. Baudelaire, Critique d’art, Tome 1,op cité, p. 401..
23 - C. Baudelaire, Les fleurs du mal, op. cité, p. 97.



فن تشكيلي

شارل بودلير والفن التشكيلي



كريستوف هاردي/ فرنسا

ترجمه عن الفرنسية:
أسماء الغزاوي
المغرب

قبل أن يُثْبِتَ نفسه كشاعر، مع اندلاع الفضيحة التي صاحبت نشر ديوانه "أزهار الشر"، صنع شارل بودلير لنفسه اسما كصحفي مُتخصص في الفنون، ومن هنا جاء الإنتاج الضخم للنصوص النقدية التي تؤكد رؤيته الجمالية، هذه الرؤية الجمالية التي يرتكز عليها إبداعه الشعري ذو الاستطيقا الخاصة.

منجز نقدي فني غزير وشغوف:

مُنذ وقت مُبكر جدا، كان لدى بودلير شغف مُميز بالفن التصويري، لنذكر في هذا الصدد قوله/ اعترافه، في كتابه "قلبي العاري": "إن تمجيد وتبجيل الصور هو شغفي الكبير، الفريد، شغفي البدائي"، هذا الشغف كان يشمل الصور التي أنتجها الرسامون، المُصممون، وكذا رسامو الكاريكاتير. وخلال مسيرته الأدبية، ربط بودلير صداقات مع فنانين كثر، منهم: ديلاكروا، كوربيه ومانيه، لذا فإن نصوصه المُخصصة للفن، تُشكل جزءا مُهما من إنتاجه، سواء كانت تقاريره عن المعارض السنوية (صالونات 1845، 1846، 1859م)، عن معارض استثنائية مثل: (المتحف الكلاسيكي لبازار بون نوفيل 1846م، والمعرض الجامعي 1855م)، أو دراساته المُخصصة للفنانين ككتابه "أعمال وحياة أوجين ديلاكروا 1863م"، وكذا كتبه النقدية التي تتناول أشكالا فنية مُحددة، على سبيل المثال كتابيه: "رسامون ونقاشون 1862م"، و"عن رسامي الكاريكاتير الفرنسيين وبعض رسامي الكاريكاتير الأجانب 1857-1858م"، أو أعمالا تظهر رؤى تنظيرية أكثر ككتابيه: "جوهر الضحك 1855-1857م"، و "رسّام الحياة المُعاصرة 1863م".

بالنسبة لبودلير، فإن النقد لا ينبغي أن يكون موضوعيا، أو خاليا من الشغف، إذ يقول في أحد فصول تقريره عن صالون 1846م، المعنون "ما جدوى النقد": "أنا أؤمن بصدق بأن أفضل نقد هو النقد المُمتع والشاعري، لا ذاك النقد الجامد، الخاضع للحسابات كالجبر، والذي يتحجج المُدافعون عنه بضرورة شرح كل شيء، مما



إجلالا لذكرى ديلاكروا، بريشة هنري فانتين لاتور 1844م

يجعلهم يجردونه طواعية من العواطف، بما فيها الحُب أو الكراهية، ولكن إذا كانت ثمة لوحة جميلة، فإنها تعكس الطبيعة كما يراها رسامها، وبالتالي فإن الناقد بدوره ينبغي عليه أن يعكس في نقده هذه اللوحة بذكاء وإحساس، وهكذا، فإن أفضل نقد خاص بلوحة فنية ما، هو ذاك الذي بإمكانه أن يتماهى مع سوناتا أو مرثية".

في تصور بودلير، على الناقد أن يتخذ موقفا ويتبنى وجهة نظر خاصة به، تكشف عن القِيم التي تعكس مزاجه وحساسيته وذكاءه، وذلك عملا بالمبدأ القائل: بأن النقد ينبغي أن يكون بالضرورة مُتحيزا، شغوفا وحكيما؛ لذا فإن بودلير كان يعرف كيفية شحذ قلمه ذي السمات الوحشية، العصبيّة على المقاومة، كمثال على هذا، قوله: "السيد هوراس فيرنيه هو عسكري يمارس الرسم، أكره هذا الفن المُرتجَل من قَرْعِ طبول الحرب، وهذه اللوحات الملونة التي تعج بالأحصنة الراكضة، وهذا الرسم الناتج عن طلقات الرصاص، كما أكره الجيش، والقوات المُسلحة، وكل من يحمل الأسلحة المدوية إلى مكان سِلمي، ولأُعَرِّفَ بالسيد هوراس فيرنيه بطريقة واضحة، أقول: إنه النقيض المُطلق للفنان، إنه يتأنق بدلا من أن يرسم، وأسلوبه في الرسم شبيه بكرنفال من الألوان، وبدل تقديمه لمجموعة من اللوحات، يكتفي بلوحة واحدة منسوخة ومُكررة".

الرسام هنا مُدان بسبب الأيديولوجية التي تقوم عليها لوحاته- تقديس الجيش- كما أن بودلير يدين فنه التصويري الذي يتوه في التفاصيل، بالنسبة إليه، إن هذا الرسام يرتكب خطيئة اختياره الرسم بالمعايير التقليدية المُتفق عليها، على حساب رسم الحقيقة، وكذا خطيئة الغياب الكلي للتناغم اللوني في لوحاته.

مع الخيال، ضد الواقعية التصويرية:

يدافع بودلير عن أوجين ديلاكروا باسم مفهوم الفلسفة الرومانسية التي تكرس الخيال كسُلطة عُليا. إن قوة فن الرسام تكمن في الخيال الذي يسبغ على العمل التصويري عُمقا روحيا، يبعث المُتلقي على إعمال تفكيره، وحسب بودلير فإن: "أبرز الصفات التي تجعل من ديلاكروا الرسام الحقيقي للقرن التاسع عشر، هي تلك الكآبة الفريدة والمُتعنتة، التي تنبعث من جميع أعماله، والتي نستشفها من خلال اختياره للمواضيع، تعابير الوجوه، الحركة، وكذا نمط الألوان، عند تأمل سلسلة لوحات ديلاكروا، يخيل إلينا أننا نشهد احتفاء بِغُمُوضٍ مُؤلم" (صالون 1846م).

"إن الخيال هو أصل خلق عالم جديد، فريد وخاص بالفنان، لذا لا يسمى الفن فنا إلا إذا كان فرديا؛ لهذا على كل فنان أن يثبت نفسه خارج القواعد الأكاديمية"، وانطلاقا من تقديره الكبير للخيال، يعارض بودلير الفن الواقعي الذي يمثله غوستاف كوربيه، إذ يقول في هذا الصدد: "إن هذا الرسام يشن حربا على الخيال حينما يحاول إعادة إنتاج

"الطبيعة الخارجية المُباشرة"، باتباع نهج مشابه للتصوير الفوتوغرافي".

يرفض بودلير الفن الذي لا يعدو أن يكون سوى مرآة مُسَطَّحَةٍ وتافهة تعكس الحياة، سواء تعلق الأمر بالرسم أو الأدب، غير أن الرؤية الجمالية البودليرية للواقع، والتي تنطلق من مُمارسة رؤية تُحَفِّزُ الخيال، تطرح إشكالية أنها قد "تحجب أهوال الهاوية"، و"تخلق فردوسا يستثني أي فكرة عن القبر والدمار".

إن بودلير المُتشائم مسكون بالحضور الطاغي للشر على الأرض، وفي دواخل الإنسان، مما يجعله يقترح طريقا مُغايرا لكوربيه صوب الواقعية.

تحولات الواقعية المعاصرة:

في "رسام الحياة المعاصرة 1863م"، يصوغ بودلير بوضوح رؤيته الجمالية للحداثة، مُستخدما كمثال الصحفي والرسام "قنسطنطين غيز" الرسام "الأخلاقي".

يصور لنا بودلير مُميزات هذا الرسام الذي يتجول في المدينة الكبيرة، ويعشق الاختلاط بالحشود، ومع ذلك فإن فنه لا يتأثر بالواقعية الخالصة والبسيطة، كونه ذا إحساس مُرهف بشكل كبير تجاه "الجمال الخاص بالحاضر"، والذي يسميه بودلير: "بالحداثة"، إن قنسطنطين غيز يضبط الرؤى العابرة التي تُعْرَضُ تحت عينيه، محاولا، حسب بودلير، "استخلاص الشعرية والأصالة من السائد"، و "استخراج الأبدي من العابر"، ومن هنا كانت تنبع قدرة غيز على التنفيذ السريع لرسوماته الأولية: "ثمة حركة سريعة في هذه الحياة التافهة، وفي التحولات اليومية للأشياء الخارجية، حركة تتطلب من الفنان أن يكون مواكبا لسُرعتها من أجل تنفيذ أعماله".

مع ذلك فإن "رسام الحياة المُعاصرة" لا يرسم انطلاقا من نموذج حيّ، بل إنه يعيد خلق لوحاته من الذاكرة، عبر إخضاعها لعملية انتقائية وتحولات فنية، وإضفاء طابع المثالية على الأشياء، هذه الأشياء التي "تُولَدُ من جديد على الورق، طبيعية وأكثر من طبيعية، جميلة وأكثر من جميلة، فريدة بعد أن وهبها الرسام الحياة والحماسة اللتين تتحلى بهما روحه، لقد



بودلير- بورتريه شخصي بريشة الشاعر

تم استخلاص "الخارق" من الطبيعة، وتم فرز كل المواد التي تكتظ بها الذاكرة، وترتيبها لتتناغم وتخضع لهذه المثالية القسرية، الناتجة عن الإدراك الطفولي، أي الإدراك الحاد، الذي يستحيل سحريا بفضل السذاجة".

ما يعنيه بودلير هنا بكلمة "السذاجة"، هو النظرة النوعية المُتحررة من الأعراف، ومن قواعد المدرسة، هذه النظرة التي تعرف كيفية تمييز عناصر الجمال في الحاضر، وتجميعها لخلق عملي فني.

إن ما ينطبق على رسام الحياة المُعاصرة، ينطبق على الشاعر نفسه، إذ أن الدراسة التي أجراها شارل بودلير على قسطنطين غيز، كانت بمثابة فرصة ذهبية للتأمل في المسار الجديد الذي كان بودلير يخطه في شعره.

***

هامش:

*حرص بودلير الرسام والناقد الشغوف بالفن التشكيلي والنحت، على تضمين ديوانه الأشهر أزهار الشر، العديد من القصائد المتمحورة حول الرسامين والنحاتين، نذكر من هذه القصائد: المنارات، المثالي، القناع، رقصة جنائزية، وموت الفنانين.



Artist: Gerda Wegener - 1940-1886 - Denmark
Queen of Hearts/ - 100×81 cm / Oil on Canvas



فن تشكيلي

الاستشراق الفنّي: أيّ أثرٍ بصريٍّ للغالب على المغلوب



د. نزار شقرون

تونس/ قطر

لا يمكن لنا أن نغفل عن حقيقة أنّ "اللّوحة المسنديّة" ظاهرة جديدة على الثقافة العربيّة، فالتّقاليد البصريّة العربيّة لم تشهد هذا النّمط من التّصوير، وإن كانت قد تلمّست طُرقا وأنواعا أخرى، لعلّ أبرزها فنّ المنمنمات وفنّ الأرسومات (الرّسم على الزّجاج)، وهما النّوعان البارزان رغم اختلاف المنشأ وأسبابه، ولكنّهما عبّرا عن رؤية للتّصوير جديرة بالتّفحّص. ولم تستطع التّعبيرتان التّصويريّتان أن تُثمرا تصوّرا تصويريّا جديدا من حيث التّقنية أو المفهوم. وكان تكشّف العرب على "اللّوحة المسنديّة" من خلال الفنّ الاستشراقي بامتياز. وإذا ما كان الفضاء التّصويري العربي قد استقبل الفنّ الاستشراقي في سياق حضاري متدهور فإنّ عمليّة الاستقبال لم تُلامس الإطار الفنّي العربي- رغم محدوديّة تأثيره- وإنّما لامست الثقافة الإسلاميّة من خلال تباين التّلقّي الفكري والدّيني لهذا النّوع الفنّي الوافد.

1 - ما الاستشراق؟

ينبني الاستشراق على فاعليّة دراسة الشّرق من قبل الغربيّين، وسواء ذهبت المواقف في اتّجاه الاستشراق نحو اعتباره ظاهرة ثقافيّة، إضافة إلى كونه مهّد للمشروع الاستعمار،ي أو اعتباره أسلوبا غربيّا للسيطرة وإعطاء الصّورة السلبيّة للشّرق (الاضطهاد، الجنس..) فإنّ الاستشراق هو مجال بحثي وضع الشّرق في منزلة موضوع بحث. ولم يقع الاهتمام بالاستشراق إلاّ في سبعينيّات القرن العشرين ووضع "التّصوير الاستشراقي" ضمن مبحث أوسع وهو "الاستشراق" باعتباره ظاهرة عالميّة تشمل مُختلف فروع الثّقافة. ويرى يورغ ماير أنّه لا يمكننا اختزال الرسم الاستشراقي في تصوير الحريم والبُعد الغرائبي للذّكورة فلا يجوز "ردُّ الاستشراق إلى الظّاهرة الاستعماريّة مثلما ذهب إلى ذلك إدوارد سعيد في أطروحته عن استشراقيّة الشّرقيّين حيث نظر سعيد إلى الاستشراق كآليّة مُراقبة استعماريّة أوروبيّة تهدف إلى تبرير مُمارساته وإحلال تماسك تفوّقه. ولا شكّ فإنّ هذه السّمات تلعب دورا مُهما، ولكنّنا


زينات بيطار

إدوارد سعيد

لا ننكر أنّ التّصوير الاستشراقي هو غير ذلك فهو مُتعدّد ويمنح طيفا عريضا من التّمفصلات الفنيّة، و لا نستطيع ردّه إلى مُجرّد استجابة لرغبات سطحيّة لجمهور الصّالون."[1]

إذا ما اتّصل الغرب بالشّرق في فترات مُختلفة، لعلّ أهمّها المواجهة في الحروب الصّليبيّة، فإنّ المحطّة الأساسيّة التي دشّنت اللّقاء الثّاني والحاسم في اتّجاه الاستشراق (على اختلاف المرامي والأشكال) جسّدتها الحملة الفرنسيّة على مصر مُنذ سنة 1798م، فهي التي كرّست مجال الاستشراق. لكن لا يمكننا إغفال تبعات هزيمة الأتراك سنة 1683م أمام فيينّا، والتي سمحت بسفر الفنّانين إلى الشّرق وتبديد الخوف الذي عمّر طويلا في ذهنيّة الغربي باتّجاه العالم الشّرقي. وقد خلق الاستشراق رؤى مُتفرّقة بشأن خلفيّاته، ومثلما انتصبت المواقف على اختلافها منه فإنّه لم يسلم في ذاته من التّباين، فلا يمكن أن يُزجّ به في دائرة واحدة ومع ذلك فإنّ سمته الغالبة هي النّظر إلى الشّرق من المنظور الغربي فحسب. يقول المُستشرق ياروسلاف ستيتكيفيتش: "في أعقاب الرّومانسيين الأبرياء جاء المُستشرقون بصفة مُؤرّخي ثقافة، ثمّ جرفتهم الموجات الأخيرة المُنحسرة للمثاليّة الألمانيّة. لقد أنجزوا الكثير من الأعمال الجيّدة وامتلكوا يقينا مُثيرا للحسد من هدفهم ومهمّتهم الثّقافيّة: كانوا يدمجون الشّرق في ثقافة كونيّة، رغم أنّ ذلك قد تمّ من خلال المُحفّز الغربي وحده."[2]

لكنّ المُستشرقين الأوائل دخلوا الشّرق بفضل تطلّعات الساسة أيضا، حيث كان بونابرت مثالا لاهتمام الأوروبي بالشّرق، فقد تجلّى مُنذ شبابه ولعه بالشّرق باعتباره مجال المجد فهو الذي "يصنع المُعجزات ويخلق الأسماء الخالدة"، وعمّق بونابرت هذا الشّغف بالاطّلاع على الكتب الاستشراقيّة، إذ هيّأت هذه الكتب للحملة وتعزّز حضور الشّرق كهدف للاستكشاف من خلال بعث معهد الدّراسات الشّرقيّة في فرنسا عام 1995م.

رغم أنّ الحملة ذات اهتمام سياسي وعسكري، في المقام الأوّل، حيث أنّ الهيمنة على مصر تساعد على التّحكّم في منطقة المتوسّط وتتيح التّجارة الفرنسيّة عبر البحر الأحمر، وإكساب الفرنسيين امتيازا على حساب الانجليز المُسيطرين على الهند، فإنّ الهيام بالشّرق شكّل مُحرّكا للأدباء والرّسّامين المُرافقين لبونابرت كي يدوّنوا ويصوّروا هذا العالم السّاحر. لكنّ حركة الاستشراق لم تدشّن فحسب بفعل حملة نابليون وإنّما كان لاحتلال فرنسا للجزائر سنة 1830م أكبر الأثر في اكتشاف سحر منطقة شمال إفريقيا.

2 -الاستشراق الفنّي:

على غرار الشّعراء والرحالة الذين ارتادوا بلاد الشّرق قام الرّسّامون الأوروبيّون مُنذ القرن الثّامن عشر بالبحث عن سحر الشّرق. واختُزل "الشّرق" في الأماكن الجغرافيّة التّالية: مصر، سوريا، لبنان، فلسطين وشمال إفريقيا. ومثّلت إسبانيا بإرثها التّاريخي العربي والبندقيّة بوّابات للشّرق. ولا يعني ذلك أنّ فكرة الاستشراق غير حاضرة في أعمال فنيّة غربيّة قبل القرن الثّامن عشر، ولكنّنا نميّز بين اللّمسات الشرقيّة في هذه الأعمال وبين أن


لوحة: جان إيتيان ليوتار

تتّخذ الأعمال الغربيّة من الشّرق موضوعا أساسيّا لها. ولهذا لا نتّفق مع الرّأي القائل بأنّ الاستشراق ظاهرة برزت مُنذ القرن الخامس عشر في عصر النّهضة الأوروبيّة، وهو الرّأي الذي نادت به الباحثة زينات بيطار التي ترى أنّ: "جيوتو دي باندوني، رائد إظهار الموتيف الشّرقي الإسلامي في فنّ التّصوير الأوروبي، وهو مُعاصر دانتي ومُؤسّس النّهضة في فنّ التّصوير الإيطالي والأوروبّي بشكل عام، والذي ارتبطت باسمه إنجازات إبداعيّة شكّلت مُنعطفا تاريخيّا في تطوّر الصّورة التّشكيليّة الأوروبية وتقنيتها. فمُنذ بداية حياته الفنيّة أدخل صورة الشّرقي المُسلم في بنية اللّوحة التاريخيّة في فنّ التّصوير على الجدران، والمُستقاة من الإنجيل والتّوراة وحياة الرّسل والقديسين المسيحيين، وبحلول نهاية القرن الخامس عشر كان قد تشكّل في عصر النّهضة الإيطاليّة ما يمكن أن نسمّيه بالاستشراق "الجذّاب"[3] اعتبرت بيطار أنّ الاستشراق بدأ مع الفنّان الإيطالي جيوتو وانتشر في تعبيرات النّهضة الأوروبيّة، فحملت أعمال الفنّان الهولندي رامبرانت الجوّ الشّرقي واستدعى فنّ المُنمنمات، واعتبرت بيطار أنّ الباروك لم يخرج عن تجسيد المُوتيف الشّرقي. كلّ ذلك يتنافى علميّا مع الطّبيعة المفهوميّة لـ"الاستشراق" فمُجرّد حضور خصائص أسلوبيّة للشّرق في أعمال فنيّة غربيّة لا يسمح لنا بتصنيف ذلك في باب الاستشراق، ورغم أنّ بيطار تحاول التّخفيف من حدّة الثّغرة العلميّة بقولها: "بقي استشراق النّهضة سطحيّا، شكليّا وتقنيّا بحتا"[4] فإنّ ذلك لا يُنجي رأيها من النّقد ومن التّضارب العلمي فلا يمكن أن نتحدّث عن الاستشراقي إلاّ بما هو : "الشّخص المُنهمك في علم الشّعوب الشّرقيّة، ولغاتهم، وتاريخهم، وتقاليدهم، وأديانهم وآدابهم وما ينطبق على المصوّرين الغربيّين للعالم الشّرقي"[5] لذلك فإنّ تأثّر التّصوير الغربي أو العمارة الغربيّة قبل القرن الثامن عشر بالتّعبيرات الفنيّة الشّرقيّة لا يجسّد الرّؤية الاستشراقيّة.

يمكن أن نميّز بين نوعين من الرّسّامين الاستشراقيين:

- نوع يعتمد على خياله، وهو من أثر الأدب الرومانسي، فلوحة "موت ساردانبال" لدولاكروا - **Delacroix** (1798 - 1863) هي لوحة تخييليّة استوحت مأساة اللّورد بايرون و تشخّص نهاية الملك الآشوري "ساردانبال" ،



سراق الليل- أوجين فرومانتان

وهي لوحة رسمها الفنّان قبل زيارته لأيّ بلد شرقي، ومثله أنجر Ingres (1867 - 1780) في رسمه للوحة "الجواري التّركيات".

- نوع استخدم الرؤية الحسية المُباشرة مُنذ النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر بفضل حركة التجارة والتوسع الاستعماري. يعتبر الرّسام جان إيتيان ليوتار Jean-Etienne Liotard (1702-1789م) أوّل من دشّن رسوم الاستشراق حينما أُرسل في مهمّة لدى الباب العالي؛ فاكتشف الشّرق ورسم سلسلة من اللّوحات تجسّد أوروبيات بلباس شرقي "لقد كان الرّحّالة والرّسّامون البريطانيّون هم الرّوّاد وأكثر الرّحّالة سفرا للشّرق، يليهم الفرنسيّون والألمان والإيطاليّون. ولقد كتب هؤلاء الرّحّالة أكثر من ألفي كتاب عن الأراضي المُقدّسة وزيّنت مُعظم هذه الكتب بالرّسومات الليتوغرافيّة، والرّسومات المنقوشة على المعدن والخشب، وكذلك بالخرائط كما أنّ مُعظمها كتب ورسم من قبل الرحّالة البريطانيّين"[6] حدّد الباحثون محاولات في تصنيف المُستشرقين بحسب المدارس؛ فنادوا بالمدرسة الفرنسية والإنجليزيّة والألمانيّة والإيطاليّة من دون أن تكون هذه التّصنيفات أسلوبيّة، فالرّابط بين الأعمال ليس الأسلوب الفنّي، ولكن البُعد "الأيقونوغرافي" والغالب عليها هويّة الفنّانين، وهي تمُتُّ إلى الاستشراق قياسا بموضوعها. وحسبنا أن نذكر أهمّ رموز الاستشراق ومنهم أوجين فرومانتان Fromentin (1820-1876م) الذي أمضى فترة طويلة بين قبائل البدو في الجزائر، وكان من طلائع الجيل الثّاني من المُستشرقين وغلب على أعماله طابع التّقاليد الكلاسيكيّة، وأحبّ سحر الألوان والمناظر الجزائريّة.

وجيروم Gérome (1784-1876م)

الذي زار مصر وفلسطين وشمال إفريقيا، وجون فريدريك لويس Lewis (1805-1876)م) ووليام هولمان هانت (1827-1910م)، وهو من أهم الرسامين البريطانيين، وقد زار الأراضي المُقدسة أربع مرات، ودافيد روبرتس (-1796 1846م) زار ضفّتي نهر الأردن.

من بينهم أيضا:

ألكسندر ديكامب Decamp (1803-1864م)

الذي شرع بالسّفر إلى إزمير، وكان له أثر كبير على الفنّانين الاستشراقيّين. ولم يقضّ ديكامب (مُدّة طويلة في الشّرق الأدنى، وإنّما اكتفى بتسجيل مُشاهداته في السّنة التي حلّ بها في منطقة "سميرن" بآسيا الصّغرى في سنة 1828م بعد أن كلّف بمهمّة تصوير لوحة تخليديّة لمعركة "نافاران" التي وقعت سنة 1827م. واكتشف جون فريدريك لويس الشّرق في تفاصيله الدّقيقة وعاش في داخل النّسيج الاجتماعي العربي وتخصيصا في القاهرة، حيث ابتعد عن الجاليات الأوروبيّة، وارتدى ما يلبسه الأتراك في حيّ الأزبكيّة، وقام بدراسات ميدانيّة لكلّ المواقع التي رسمها من مساجد وأسواق وأنهج ضيّقة، وسافر إلى صحراء سيناء لمزيد من البحث عن مشاهد إيحائيّة لفنّه، فقد حمل الشّرق في فؤاده حتّى أنّه رسم بورتريهات لشخصيّات قياديّة وإسلاميّة ومنها بورتريه تخييلي للرّسول محمّد صلى الله عليه وسلّم. كما


فتاة تلعب مع أخيها- إيتيان دينيه

سافر الرسام الألماني أدولف شراير إلى سوريا ومصر والجزائر في الفترة المتراوحة بين 1859و1861م وخبر لهجات عربيّة كثيرة ، واهتمّ بحياة البدو. وقد انطلق استكشافه للشرق سنة 1856م إبّان مُرافقته لأمير منطقة تيرن Thurn إلى القسطنطينية وآسيا الصغرى.

من أهمّ رحلات الفنّانين التي بقيت راسخة في فنّ الاستشراق رحلة الفرنسي أوجين دولاكروا إلى كلّ من الجزائر والمغرب. ولئن استلهم في لوحته "موت ساردنبال" ما كتبه بايرون فإنّه مُنذ زيارته لطنجة بالمغرب الأقصى سنة 1832م تمكّن من الاقتراب إلى عالم الشّرق فرسم بورتريهات للسّلطان المغربي، وللمُوسيقيّين اليهود. ولمّا انتقل إلى الجزائر زار حريم الدّاي وتمكّن من تصوير رائعته "نساء الجزائر". وعدّ الفنّان إيتيان دينيه (1929-1861م) واحدا من الفنّانين الاستشراقيين الذين عاشوا في الجزائر والتهبوا بحياة أهلها. فقد درس في مدرسة الفنون الجميلة العليا بباريس، وسافر إلى الجزائر في 1883م ليستقرّ بها ويشهر إسلامه في سنة 1913م، وبقي دينيه رسّاما أكاديميّا. توغّل في مناطق صحراويّة بالجزائر مثل "ورقلة" و"الأغواط".

بيّنت أعمال فنّاني الاستشراق، رغم اختلافاتهم الأسلوبيّة، تعدّدا في زوايا النّظر إلى"الشّرق"، فلكلّ فنّان "شرقه" أي نظرته المخصوصة لما عايشه في البلدان التي زارها وتعرّف على أمكنتها ولغة أصحابها ولهجاتهم وتقاليدهم وأنواع معاشهم في الملبس والمأكل. وعرفت بعض الدّول العربيّة إنشاء مراسم ومراكز للعديد من مصوّري الاستشراق (في مصر نجد مرسم الفنّان "ريجو" ومدرسة ليوناردو دافنشي في القاهرة) إضافة إلى وجود جمعيّات تهتمّ بالفنّ الاستشراقي ومنها "جمعيّة الرّسّامين المُستشرقين الفرنسيين" التي تأسّست سنة 1893م بفضل ليونس بينيديت Leonce Ben-edite وكان مُحافظ متحف لوكسمبورغ، وضمّت هذه الجمعيّة فنّانين مثل إميل برنار Emile Bernar (1863-1941م)، وشارل كوتيه Charles Cottet (1863-1925م)، وأوغيست رونوار Auguste Renoir وعمدت هذه الجمعيّة إلى تنظيم معارض دوريّة ودشّنت معرضها الأوّل بالقصر الكبير سنة 1993م.

تمثّل التّجربة الاستشراقيّة ثراء كبيرا يمكن استغلاله لفهم طبيعة مرحلة القرن التّاسع عشر، لكنّ تزامن الاستشراق مع الحركة الاستعماريّة جعل من التّجربة الاستشراقيّة محطّ نقد عدد كبير من الباحثين العرب بحجّة أنّ نظرة الفنانين الأوروبيّين الاستشراقيّين نظرة مادّيّة أو استعماريّة للشّرق[7]. وما


محظية الباشا- ألكسندر ديكامب

يهمّنا في سياق بحثنا هو أثر هذا الرّصيد الاستشراقي في تكوين بدايات للفنّ العربي الحديث. فقد سمحت أسفار الفنّانين الاستشراقيين إلى دول المنطقة العربيّة بخلق "فضول" لدى الإنسان العربي، واتّسم هذا الفضول بنظرة مُستريبة لهؤلاء الفنانين الذين يرتدون ما يرتديه المُستعمر حتّى وإن تباينت المقاصد. واحتكّ هوّاة الفنّ بالفنّانين المُستشرقين، وتابع بعضهم ما يقع في مراسمهم، وساهم الاستشراق في تقديم التّصوير الأكاديمي لهؤلاء الهوّاة الأوائل، ولكن هل اقتصرت نتائج الاحتكاك على البعد التّقني أم أنّ الاستشراق تسبّب أيضا في توجيه المحترفات العربيّة الأولى إلى موضوعات دون أخرى، وهل كان المصوّر العربي يباشر مُمارسته الفنيّة بعينه أم بعين الاستشراق؟

----

1 - Jurg Meyer Zur Capellein: in Martina Haja et Gunter Wimmer: Les orientalistes des écoles allemande et autrichienne, ACR édition, 2000, p.6.

2 -ياروسلاف ستيتكيفيتش: الشعر العربي والاستشراق- ترجمة: وليد الهليس، مُراجعة: وليد خزندار- دار محمّد علي ومركز البحوث في كلية سانت جونر، أكسفورد- 2006م- ص.13.

3 - زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي- سلسلة عالم المعرفة- العدد -157 السنة 1992م- ص.ص. 38-37.

4 - المرجع نفسه- ص.39.

5 -Lynne Thornton: Les orientalistes peintres voyageurs, ACR édition,1983, p13.

6 - هشام الخطيب: الدّيار المقدّسة، مقدّمة دليل معرض"الرسامون والفنانون البريطانيّون خلال القرن التّاسع عشر- الأردن،1998م-ص.8

7 - يقدّم رشيد بوجدرة موقفا من استشراق دولاكروا:"لعلّنا نقول في لغتنا اليوم أنّ "نساء مدينة الجزائر" لا تعدو كونها لوحة دعائيّة لا تهدف إلاّ بيع الاستعمار وتصديره. لقد ساعد دولاكروا لويس فيليب وهو قابع في داره على توسيع نطاق امبراطوريّة الملك. لا شيء يحمل طلائع السياسة. وهيهات أن يكون الرّسم فنّا بريئا"- رشيد بوجدرة: حلزونيّات- دار الحكمة، الجزائر- دون تاريخ نشر- ص. 119.



مسرح

النظام المتكرِّش والثقافات المتعددة

حازم كمال الدين
العراق/ بلجيكا

ترجمه عن الهولندية:
أحمد الركابي
العراق/ هولندا

أنا حازم كمال الدين!
أنا رجل مسرح!
غالبا ما يتم تقديمي في بلجيكا على إنّي مسرحي مُتعدد الثقافات من العراق. بيد أنّني لست كذلك. أنا مسرحي بلجيكي مُتعدد الثقافات من أصل عراقي! في سياق هذا النص سيتضح للقاريء أنّ المفهوم الثاني مُختلف عن "مسرحي مُتعدد الثقافات من العراق".
إذا ما ألقيت نظرة على مشروعي المسرحي مُنذ قدومي إلى بلجيكا عام 1987م، لا بدّ لي من التأكيد على أنّ الفضل في طبيعة اعتباري "مسرحي مُتعدد الثقافات" يعود إلى صدام حسين ونظامه الذي اضطرني لمُغادرة العراق.
لولا جهود السيد صدام حسين في اقتلاعي من أرض الرافدين لبقيت، ربّما، في بغداد مسرحيا عاديا ذا ثقافة أحادية، أو لأصبحت مسرحيا مُتعدد الثقافات في بيروت، وربّما مسرحيا أحاديا في دمشق.
كيفما قلبت الأمر سترى أنّ توصيفي "كمسرحي مُتعدد الثقافات" قد تمّ في الغرب. وهذا هو أحد الأسباب التي تجعلني أعتقد أنّ التعددية الثقافية multicultural هي اختراع غربي، أو مفهوم غربي، أو على الأصح آلية عمل غربية.
هذا الاستنتاج الخاص بجوهر المرجعيات الغربية لمفهوم التعددية الثقافية توصلت إليه في بلجيكا، عبر التصادم اليومي مع الثقافة الغربية. وما أزال حتى الآن أتعلم القليل كل يوم: من سوء فهم إلى آخر، ومن عدم تفهم إلى آخر.
تمّ طرح التعددية الثقافية في بلجيكا- كفتح ثقافي مُهم- عام 1994م يوم قدمت الحلقة الدراسية العالمية الشهيرة (مدينة الثقافات) City of cultures في مسرح بيجار (لامونيه). كان بيتر سالرز قد جاءنا مُبشرا بأفكاره حول التعددية الثقافية وبحضور الرعيل البلجيكي الأوّل من دعاتها.
أنتم تعرفون من أعني، وتعرفون أسماء من أعنيهم كما أعرفها أنا. ما الذي حدث لأسماء مُثقفين من أمثال

خيرت أوب سومر؟ أين ذهبوا يا ترى؟ ما الذي حلّ بهم؟ أظن أنّهم مازالوا يروجون بنشاط للتعددية الثقافية ويدافعون عنها. يا للغرابة!

فمُنذ عام 1998م لم أر واحدا من أولئك المُثقفين في واحد من عروضنا التي أطلقوا عليها بأنفسهم مُصطلح "المُتعددة ثقافيا". المرة الأخيرة التي حضر فيها دراماتورج مهرجان الفنون العالمي في بروكسيل لمُشاهدة عملنا المُتعدد الثقافات كما أتذكّر كانت عام 1995م!

هل ثمّة خطأ في أعمالنا؟

تساءلت مع نفسي كل هذه الأعوام.

هل أعمالنا شرقية أكثر مما ينبغي؟ استشراقية أقل مما يجب بالنسبة لمدينة ثقافات القرن الواحد والعشرين؟ أم أنّها ليست غربية بما فيه الكفاية لعاصمة الثقافة الأوربية عام 1993م التي أعيش فيها، والتي يقترع ثلث سكانها تقريبا، وبطريقة ديمقراطية، لصالح اليمين الفاشي المُتطرف؟

هل ثمّة مُؤاخذة على أعمالي لأنّها لا تستجيب للنهج الغربي المُخبأ خلف الكواليس، النهج السري الغربي للثقافة البلجيكية المُتعددة الأصول، النهج الذي وضعه آخرون لكي يحكموني من دون أن يأخذوا رأيي؟ النهج الذي رسخه ويحرسه جمع محدود تتم عملية الحفاظ على سرية هويته، وهو جمع من البيض الغربيين: مُشرّعي التعدد الثقافي؟

من حقي الحصول على أجوبة لهذه التساؤلات كمسرحي مُتعدد الثقافات، ومن واجبي طرح هذه الأسئلة: واجبي تجاه نفسي والآخرين.

كثيرا ما أتساءل مع نفسي عن المعنى الحقيقي لأن تكون مُتعدد الثقافات في بلد غربي. ما هي التضحيات الواجب تقديمها كي يتم الاعتراف بك كفنان مُتعدد الثقافات؟ من يُحدد المعايير والمقاييس والقوانين التي لا بدّ للفنان- الذي هو أنا في هذه الحالة- أن يراعيها لكي يحصل على حقّ المُساهمة بشكل فعال في الحياة الثقافية كفنان مُتعدد الثقافات؟

أنا أعرف من يحدد هذه المعايير والمقاييس والقوانين. أنا أعرف أسماءهم. أعرف





أنهم جميعا بيض غربيين. وأعرف أنّهم ليسوا سوى حفنة صغيرة، وأعرف أنّني لم أحصل على شرف الترحيب بأي منهم في واحد من أعمالي ذات التعددية الثقافية.
لقد ذكرت قبل قليل إنّ التعددية الثقافية هي مُعطى واختراع غربي، لا بل أكثر من ذلك: التعددية الثقافية هي معضلة غربية حولتها مجموعة محدودة العدد إلى دوغمائية غربية من نوع جديد.
لكن ماذا يعني هذا بالضبط؟ ما الذي يقصدونه حقا حينما يتحدثون عن التعددية الثقافية، عن المسرح المُتعدد الثقافات، أو الفن المُتعدد الثقافات؟
لقد تركت المُوسيقى السوداء مُنذ سنوات طويلة تأثيراتها على المُوسيقى الغربية المُهيمنة، وساهمت بشكل نوعي في تغيير الثقافة المُوسيقية الغربية. كما ساهمت المُوسيقى الكوبية والأمريكية الجنوبية بعض الشيء في إضفاء صبغة ثقافية مُتعددة على الإنتاج المُوسيقي الغربي.
مُنذ ازدهار الرواية الأمريكية الجنوبية- وإذا كنتم لا تصدقونني اسألوا ناي پول أو وول كوت- أصبح الكتاب غير الغربيين هم المُفضلين من قبل القارىء الغربي رغم كونهم ينحدرون من بلدان تسود فيها الأمية. الأمر ذاته ينطبق على عالم السينما الترفيهية، حيث تحظى الأفلام الآسيوية على شعبية هائلة مثل الأفلام الإيرانية والصينية والكردية.
في مجال الأساليب والأنواع الفنية الأخرى تصادفنا نفس الحالة.
ثمّة من يدّعي أنّ المُوسيقى العالمية اليوم والأدب المُتعدد ثقافيا، و.. و.. و.. باختصار ثمّة من يدّعي أنّ الثقافة ذات المرجعيات اللاّ غربية تستطيع (بعصا سحرية) أن تصبح شعبية جدا؛ لأنّ الحضارة الغربية تمرّ بحالة من الإنهاك والسبات. وهناك رأي آخر تقول فيه مجموعة أخرى: إنّ الحضارة الغربية انغمست بشكل كبير ببحوث معرفة الذات، وغاصت في شتى الطروحات النظرية مما أدى بالإبداعية والخيال الغربي إلى أن يعيشا في حالة احتضار. هل ثمّة اعتقاد أنّ التعددية الثقافية جاءت لتنقذ الحضارة الغربية من ضيق التنفّس وتنفخ فيها روحا جديدة؟ هل التعددية الثقافية هي عملية شبيهة بنقل الدم غرضها إعادة دفق الحياة في شرايين الثقافة الغربية؟
إنه تساؤل لا بدّ لي كمسرحي مُتعدد الثقافات أن أطرحه، إنّني أرغب في الحصول على إجابة عن هذا السؤال. فالفرق سيكون كبيرا في علاقتي مع الغرب لو عرفت أنّنا- عملي المسرحي المُتعدد الثقافات وأنا- نستخدم لغاية إنقاذ الحضارة الغربية أو إيقاظها من غيبوبتها.
هل كان للمُوسيقى البرازيلية الأمريكية الجنوبية والمُوسيقى السوداء أن تكون

بهذا المستوى من الشعبية الآن لولا جهود الرواد الغربيين البيض من أمثال ديفيد بايرن؟ هل كانت المُوسيقى السوداء- المحبوبة جدا في الغرب- لتحظى بنفس الشعبية والاهتمام كما هو حالها اليوم لو أنّها جاءت إلى الغرب مُباشرة من إفريقيا من دون أن تمرّ بتشذيب المُدن الغربية والأمريكية الكبرى؟ هل كان الغرب سيتعرف على مُوسيقى الراي والشعبي والأشكال الأخرى من مُوسيقى شمال أفريقيا لو لم تبذل جهود (الخبراء) الغربيين الذين قاموا بالترويج لهذه المُوسيقى آخذين بنظر الاعتبار تزايد المُشاهدين/ المُستهلكين الأجانب في سوق المُوسيقى في المُدن الغربية؟ هل كان كبار الكتاب من أمريكا الجنوبية وإفريقيا سيتمكنون من تحقيق مثل هذا النجاح والشعبية والمبيعات لولا جهود دور النشر والنقاد الغربيين في باريس وبرشلونة أو لندن لتسويق هذه البضائع؟ بصيغة أخرى: هل ثمّة علاقة بين ظاهرة التعددية الثقافية وبلدان وشعوب الجنوب؟ أم هل ثمّة لموضة التعددية الثقافية ارتباط على وجه الخصوص- أو بشكل حاسم- بحاجات وتطلعات الناس في الشمال؟ ألا يوجد ترويج وتنظيم لهذه التقليعة عن طريق مجموعة من "الوسطاء" الأذكياء ومسؤولي البرامج الثقافية والمسوّقين؟ كم هي إفريقية المُوسيقى الإفريقية التي نسمعها اليوم؟ ألم تخضع للتجميل، للتشذيب، للصقل بحيث يسهل استخدامها في المراقص الغربية والمهرجانات والحفلات؟ إلى أيّ مدى هم شرقيين أو استشراقيين أولئك الكتاب العرب القاطنين في باريس؟ ما مدى أصالة كتاب أمريكا الجنوبية الساكنين في برشلونة أو مدريد أو ميامي؟ ما الذي تبقّى من شرقية صانعي الأفلام الآسيوية المُعاصرين والذين استبدلوا بوليود بهوليود؟ إنّه لأمر واضح أنّ الغرب شبق ومُتعطش للتأثيرات القادمة من الجنوب والشرق وأنّه يمتصها ويستوعبها، يدجّنها ويجعلها مقبولة للأذن، للعين، للعاطفة وللعقل الغربي.

هل هذا هو ميكانيزم العمل الحقيقي؟

هل التعددية الثقافية جزء من عملية امتصاص غربي جديدة؟ جزء من استعمار كولونيالي غربي جديد؟

لابد لي كمسرحي مُتعدد الثقافات أن أتساءل. كمسرحي مُتعدد الثقافات لدي رغبة عارمة في الحصول على إجابة. إذ سيكون الفرق كبيرا في تعاملي مع الغرب إذا ما عرفت أنّ مسرحي المُتعدد الثقافات أصبح قابلا للحياة؛ لأنّني سمحت بتهذيبه، بتجميله، باستيعابه، بإعادة تشكيله وبأقلمته مُراعاة للعين والأذن والعقل والعاطفة الغربية، وليس لأنّه مسرح قائم بذاته.

لقد قلت سابقا: أعتقد أنّ التعددية الثقافية والنزوع للتعدد الثقافي هي مفاهيم غربية، أماني غربية، ميكانيزم غربي. أعني أنّها اكتشاف غربي يتلائم تماما مع أماني الطبقة المُثقفة البيضاء وعقد الشعور بالذنب التي ترزح تحتها بحُكم خلفياتها المسيحية.

نعم هذا ما أعتقده.

لهذا أتساءل مرة أخرى: ما الذي يشدّ الغرب إلى التعددية الثقافية؟ ما هو الهدف منها ولأي غايات تُستخدم؟ هل التعددية الثقافية خدمة لإعادة الروح إلى الثقافة الغربية، لإضفاء أجنحة شرقية، أجنبية غير مُعقمة، غير مصقولة، غير مُجملة، نيئة، بدائية أو حتى وحشية استشراقية أكزوتيكية؟ نعم. أعتقد ذلك. بيد أنّ هذا جانب من "الحكاية". ثمّة سؤال آخر: هل الغاية من التعددية الثقافية هي إثارة أسئلة تتعلق بجوهر وأسس الثقافة الغربية ووضع علامات استفهام غير خاضعة لهيمنة الثقافة الغربية ووضع بدائل بدائل فنية غير غربية إلى جانب الأشكال الغربية المُهيمنة على الألوان والأصوات والجُمل والحركات وحتى تقنيات التهجي؟

لا.

من الواضح أنّ الأمر ليس كذلك. فلو كانت التعددية الثقافية كذلك بالفعل لشكّلت مصدر خطر ماحق على بنيان الثقافة الغربية ذاتها، ولهددّت طبيعة التفكير الغربي وزعزعته. ولكن انظروا: الثقافة الغربية في حالة استرخاء، وليس لديها أيّ خوف من الإرهاب الثقافي القادم، في الوقت الذي أستطيع أن أؤكد فيه على أنّ الثقافة الغربية ليست لها نوايا انتحارية.

من الغريب أن يتم دائما الربط بين "التعددية الثقافية" والمشاكل السوسيوثقافية. المُوسيقى المُتعددة الثقافات في الولايات المُتحدة مُرتبطة تماما بإشكاليات الشباب في الأحياء الفقيرة. المسرح المُتعدد الثقافات في المملكة المُتحدة له ارتباط لا ينفصم بمشاكل الأجانب والهجرة في المُدن الصناعية. المُوسيقى العالمية والمسرح المُتعدد الثقافات في بلجيكا يقترنان دائما بموضوعة الأقليات، ومُحاربة العنصرية. إنّ التعدد الثقافي أو التعددية الثقافية كما تلاحظ يتم ربطهما دائما بموضوعة الأقليات، بالتوتر الاجتماعي وبالعنصرية من قبل من هو ضد العنصرية، أو من تتقاطع أهدافه مع هذه الموضوعة.

هل تلعب التعددية الثقافية والمسرح متعدد الثقافات فعلا دورا يساهم في تخفيف أو معالجة المشاكل الاجتماعية؟

هل مسرحي جزء من وسيلة علاج اجتماعي؟ هل هو جزء من خطة كبيرة لتطهير بلجيكا من العنصرية وممن يفكرّ بإلغاء الآخرين؟ هل هو جزء من مشروع سياسي شامل تتبناه الحكومة البلجيكية لتحقيق خططها الخاصة بإشكاليات الجيل الثالث من المُهاجرين الذين لا يتمتعون حتى الآن بحق التصويت، أيّ حق المواطنة؟

هي تساؤلات لا بدّ من طرحها كمسرحي مُتعدد الثقافات. أسئلة لا بدّ أن أبحث عن إجابات لها. فالفرق سيكون كبيرا جدا في تعاملي مع الغرب إذا ما تبيّن لي أنّ عملي الفني يتم استخدامه كواجهة لمضمون سياسي أعرض وأشمل في دولة تفكيرها عنصري بشكل مُعلن. والفرق كبير أيضا حينما أعرف أنّ عملي الفني المُستقل لا يتم الاعتراف به وإدراجه في الساحة الثقافية إلا بعد دراسة مقدار ما يعكس من مشاكل اجتماعية واقتصادية مُتعلقة بالأجانب.

إذا كان الأمر كذلك فإنّ السُلطة الفلامانية- من فلاندرن الجزء البلجيكي الناطق بالهولندية- التي تدعمني ماديا تتوقع الكثير، بل وأكثر من الكثير مني. لا أحد يتوقع من السيد لوك پرسيڤال أن يركز في عمله على المشاكل الاقتصادية والاجتماعية للطبقة العاملة البلجيكية. لا أحد يتوقع من السيد لوك يوستن أن يسمح للآخرين باستخدامه كذريعة لتبرير عدم تمتع الأفارقة والأمريكيين الجنوبيين

والمغاربة والأتراك بحق التصويت في "فلاندرن". لا أحد يتوقع من المسرحيين البلجيكيين أن يركزوا جهودهم على بحث المشاكل الاجتماعية والاقتصادية أيا كانت طبيعتها. لماذا يتحتم عليّ أنا إذن كمسرحي مُتعدد الثقافات أن أضع نفسي في موضع الفنان وفي موضع المُصلح الاجتماعي الاقتصادي؟

عندما وصلت إلى بلجيكا عام 1987م التقيت بصديقي ومواطني ابراهيم سلمان الذي يسكن هولندا منذ 1980م، وكان قد أنهى، مُنذ سنوات، دراساته العليا وظهر كممثل في إنتاجات تلفزيونية مُختلفة، وأصبحت له فرقته المسرحية الخاصة، الأمر الذي تطلب منه سبعة أعوام. بينما تم الاعتراف في بلجيكا بفرقتي رسميا لأول مرة عام 2000م! لقد تطلّب ذلك مني ثلاثة عشر عاما- حصلت فيها لأكثر من مرة على دعم غير دوري توجّب عليّ من خلاله أن أثبت كل مرة نجاح أعمالي وتفوقها على أعمال زملاء المهنة البجليك!- فرقة DNA المسرحية الهولندية المُتعددة الثقافات كان قد مضى على الاعتراف رسميا بها في هولندا أكثر من خمسة عشر عاما.

كثيرا ما يتم التساؤل عن طبيعة عملي المسرحي كفنان بلجيكي مُتعدد الثقافات من العراق حصل على اعتراف رسمي، ودعم مادي دوري من وزارة الثقافة البلجيكية. وما زال مُدراء المسارح ومُقرري برامجها يقيّمون عملي وفقا لضوابط غربية ويختبرونه وفقا لإدراك غربي، يتوقعون من عملي أن يكون قابلا للتلقي لدى الجمهور الغربي.

ينبغي أن يكون عملي قابلا للقراءة الأوربية. يجب أن لا يكون عملا "مُستغلقا"، يجب أن تكون لدى الجمهور، الجمهور الغربي، القدرة على هضمه واستيعابه بسهولة. وقالوا لي: سيكون من المُفيد جدا أن أنتج أعمالي في واحد من دور المسارح الكبرى الراسخة كبيت المسرح Toneelhuis الذي هو واحد من أكبر المسارح الاوربية، أو قصر المسرح Het paleis أو المسرح الملكي KVS؛ لأنّ هذه المُؤسسات، كما قيل لي، مُهتمة جدا بعلّة التعددية الثقافية، بالإضافة إلى أنّ خزائن الأموال تنتظرني هناك "عملية شراء؟" كان بانتظاري ما يشبه "المُستقبل الزاهر". ومع ذلك أخبرني دراماتورج "بيت المسرح"، السيد خي يوستن، بأنّ جهود مسرحه تنصب حاليا- آنذاك- على تدعيم جودة المسرح الفلاماني. وقد قال خي يوستن إنّ ثمّة ضحالة وفقر في المناخ المسرحي الفلاماني يجب أن يجد له حلا وهو بمثابة أولوية الأمر الذي يتطلب الكثير من العمل لإنجاز ذلك. وأكد يوستن على أنّ مُؤسسته تريد أن تعنى أولا بإدخال تغييرات كبيرة على العمل المسرحي الفلاماني وبعد ذلك سنرى!

ثقافتنا القومية أولا!

أوَتذكر معي سيدي القاريء الشعار العنصري الشهير للحزب الفاشي البلجيكي: "شعبنا أولا!" ليست لدي الرغبة هنا على التأكيد بأنّ هؤلاء لم يكلفوا أنفسهم ذات يوم حتى عناء الحضور لأحد أعمالنا، ولكن لدي رغبة في القول: إنّ هذه التبريرات

يسهل عليك كمسرحي مُتعدد الثقافات أن تصطدم بها كل يوم.
من ناحية أخرى، يقول الكثيرون: إنّ مسرحنا "المُتعدد الثقافات" يفتقد للوشائج الكافية التي تربطه مع الكودات والأعراف الدراماتورجية الغربية المُهيمنة، أيّ "الكودات الفْلامانية البيضاء". يقول البعض: إنّ عملنا مُستغلق، إنّ عملنا لا يُشكل دافعا حقيقيا للشباب المغاربة "الصايعين" في أحياء الأجانب، وهم يأخذوننا لأنّنا لا نقدم "حلولا" لهؤلاء العاطلين عن العمل، وهم يأخذونني لأنّ شخصا مثلي- مُختلف وأكزوتيكي- لا يمنحهم السعادة المُنتظرة!
بعد سنين طويلة من العمل خارج الحياة الثقافية الرسمية وعلى أرصفة نصف مُظلمة انتزعت فرقتي المسرحية الاعتراف من قبل الحكومة الفْلامانية وتقرّر لها دعم مادي ثابت. الفضل يعود للسيد بيرت آنسيو وزير الثقافة آنذاك القريب جدا من الحزب الاشتراكي. لقد منحني السيد آنسيو الفرصة في إنتاج أعمالي المسرحية وتقديمها لجمهور تزداد مساحته بشكل تدريجي.
لأعوام وأعوام عملت صحراء 93 تحت ظروف صعبة: في صالونات بيوت، في مكاتب، قاعات صغيرة، مقاهي وحتى في بيتي الشخصي. لكن أعداد جمهورنا المسرحي تزايدت باضطراد عبر السنوات وتنوعت مشارب الجمهور باستمرار. نحن نُشكل الآن حضورا فاعلا كمُمثلين وصانعي مسرح بسبب الإقبال المُتزايد للجمهور على مسرحنا. وهذه بالمُناسبة هي ما نعتقد أنّها الطريقة السليمة في العمل.
لكن توجد طبقة مُزعجة تحتل المكان بين صانعي القرار في أعلى السلم وجمهورنا المُتزايد والمتنوع باستمرار في أدنى السلم. طبقة يمكن تشبيهها بطبقة دهنية تعمل على تعتيم المعلومات التي يجب أن يعرفها صانعو القرار عن أعمالنا المسرحية وعلاقتها بالمُشاهد. إنّها طبقة يعشعش فيها مجموعة من الخبراء المُتعددي الثقافات، المُستشاريين، واضعي البرامج، الوسطاء والمسؤولين عن "التسهيلات" اللازمة. إنهم يقومون بالتحليل وبالتفكير وبالمراجعة وبتقديم النصائح، وبإطلاق الأحكام ويحافظون على بقاء هذه الفرقة المسرحية، ويقررون إلغاء حق تلك الفرقة في الاستمرار بمُمارسة العمل المسرحي. إنّ طبقة الشحم السميكة هذه تعمل على تقديم عدد محدود من الفرق المسرحية والمُبدعين إلى صانعي القرار السياسي بحيث لا يطال الدعم المادي والمُساهمات المادية إلا ذلك العدد المحدود. في هذه الأجواء الرصينة التي تستمتع بها طبقة الشحم يتجمّع أناس يعرف أحدهم الآخر جيدا، يشكّلون آراء حول الفنان الفلاني والفلاني ويشوّهون فلانا وفلانا، وهم أنفسهم الذين يكوّنون الأحكام ويعلنون الإدانات. من تلك الطبقة الدهنية الدخيلة على العملية الثقافية تنطلق أصوات تتهامس بالنميمة: "جمهورنا لم يبلغ مرحلة الاستعداد بعد للتعامل مع مسرحك المُتعدد الثقافات يا سيد فلان"، أو "جمهورنا لا يحب أعمالك المسرحية المُتعددة الثقافات يا سيد علان"، أو "أن نبرمج عملك المسرحي المُتعدد الثقافات في مسرحنا يُعد مُجازفة حاليا"، وهذا كله بعد ثلاثين عاما من التعددية الثقافية الفعلية في الشارع. ومن تلك الطبقة الشحمية تأتيك النصائح والحلول: "ماذا تعتقدون يا سيد فلان لو استخدمتم على المسرح مُمثلين زنوج حقا؟"، أو "نعتقد أنّ عليكم يا سيد علان البحث عن وشائج تربطكم مع نشاط المُؤسسات السوسيوثقافية في الحي الذي تعيشون فيه"، أو "نود تقديم عملكم للجنة من الأجانب المعنيين بدراسة مدى صلاحية عملكم ومعرفة كم هو مُجدي عملكم على الصعيد الاجتماعي". يتم داخل الطبقة الدهنية اتخاذ قرارات بشكل سري يحدد بقاءك من عدمه. في ثنايا إلية الخروف تلك يتم وضع شروط ومُتطلبات العمل الجيد، تتم إعادة صياغة الشروط والرجوع إليها. في طيات تلك الطبقة الخفية على الناس تعمل مجموعة صغيرة من "المُختصين" على تحديد ما يجب أن يشاهده جمهورهم. وأقول جمهورهم، لأنّهم يتحكمون بهذا الجمهور حقا، ولأنّهم المصدر الوحيد الذي يقدم الثقافة للجمهور، ولأنّهم من خلال ذلك قادرين على أن يفعلوا به ما يشاءون. وكذلك تقرر تلك المجموعة الصغيرة من مُتعددي الثقافات، والتي سمّت نفسها بنفسها، تقرر ما يشاهده "جمهورها" في "قاعات الأوركسترا" من كونسرتات مُوسيقية، وما تقدم من أعمال مسرحية في "صالاتها" المسرحية، وأي نوع من الرقص المُعاصر يقدم في صالات الرقص وأي نوع من التعددية الثقافية يصلح لجمهورها وبالتالي "لبرنامجها". وأنا أعني توصيف "قاعاتهم"، "صالاتهم المسرحية"، "برامجهم"؛ لأنّه-م وبسبب مواقعهم المُهيمنة- يمتلكون سُلطة قرار ما ينبغي أن يراه المُشاهد. إنهم وحدهم من يعرف ما يريده الجمهور وما يمكن تسويقه، وحدهم من يعرف ما هو الشكل الصحيح للتعددية الثقافية، ما هو جيد للجمهور وما هو غير جيد، وهم وحدهم من يفهم ما يحتاجه الأجانب. إنهم، وحدهم وأول الناس وآخر الناس من عرف ويعرف وسيعرف مفهوم ومضمون التعددية الثقافية الحقة!
الطبقة الدهنية هذه هي مستوى رفيع من البيروقراطية الديمقراطية النقية المُرتكزة على سُلطة حقيقية غير مرئية على ديمقراطية العلاقات الشللية التي لا يمكن لنا- نحن الأجانب- أن نفهمها كائنا من نكون: فنانين، أو مُهاجرين، أو عمال. فنحن مُنحدرون من بلدان ذات أنظمة دكتاتورية، ومن ممالك ما قبل التاريخ، ولأنّنا بالطبع أغبياء وعنيدون، وغير قادرين على التعلم. لأنّنا نرفض التدجين. نرفض أن نندمج في إلية الخروف الشحمية حيث تقبع شرائع وغطرسة الغرب.





مسرح

اليوم العالمي للمسرح 2022م

قدسيّة الإبداع

البروفسّور/ طلال درجاني

لبنان

تعبت خشبة المسرح والشاشات ومعها الجمهور من المُمثّل المُصطنع، ومن حركات جسده الذليلة والكاذبة، ومن نزاعه مع كلّ فعل يجسدّه أمام كاتب يدرك جيّداً قوانين النص الدرامي، ومُخرج مُفكّر يهندس تفاصيل خريطة رؤيته الإخراجية بحنكة وبراعة، بهدف تحقيقٍ إنجازات إبداعية على المستوى العالمي، ليضيفَ رؤيةً جديدة تكون هدفاً للفن الآتي.

اذا لم تتكامل كل مكوّنات المسرحية على قاعدة مبادىء المنهج الأكاديمي بدءاً من هواجس الكاتب في اختيار الموضوع والبحث في عالمه، وانتهاء بفكر المُشاهد، مروراً بمهنية المُخرج المُلتزم بتطبيق رؤيته الإخراجية ورسم جماليّات فكرها الإنساني، وبعمليّة البحث اليومي للمُمثّل عن أهداف شخصيّته، وباحترام جميع هذه العناصر لقدسية الوعي، لن يكون في الوطن آفاقُ مسرحٍ يُبنى عليها أفكارٌ تؤسّس لحضارة مسرحية عالميّة تنافس بجماليّاتها الفكرية والفلسفية والفنية مدارس ساهمت في تطوير فكر الإنسان بعدما نجحت في ترسيخ قوانين قد انتشلتها، عبر محطات مفصلية، من أعماق الإبداع الأدبي، فغيّرت في مفاهيم مُتحجّرة، وخلقت حركة استفزازيّة للوعي جعلته في حالة استنفار دائم للحصول على مفاهيم تطوير السعادة
.

المسرح هو ورشة عمل بين الفنّان والجمهور في البحث عن كيفيّة خلق رؤى وأفكار مُميزة وصائبة في التحليل المنهجي في عالم الفن والحياة اليوميّة؛ لأن النتائج ستلعب دوراً في مُحاربة الشرّ، وستجعل من الصدق والتربية الفنيّة نظاماً بديلاً عن الفساد الفني الذي دمّر عمداً الجامعات والمعاهد والمسارح بشهادات زائفة مُشتراه من سوق نخاسة وأعمال تخدم التخلّف والجهل.

إن غالبيّة جامعاتنا تفتقر إلى المناهج الأساسية في

إعداد المُمثل والمُخرج، وهي أيضاً، تتطاول على القوانين الأكاديميّة وتوزّع شهاداتٍ عليا: إجازة، ماجيستير، ودكتوراه في اختصاصات الإخراج والتمثيل الغائبة عنها المناهج الخاصة بها، وكذلك الأساتذة مستوفي الأهلية العلمية والبحثية لملء شواغرها. إذن، هي توزّع شهادات في اختصاصات غائبة أساساً بصيغتها العلمية الأكاديميّة، وحاضرة للسماح بتصدير نماذجَ شاذّةٍ من الخرّيجين الفالحين في العهر، والفاشلين في الفنّ والثقافة والحضارة، يسرقون ويشوّهون نظافة وجهود الخريجين الطامحين لبناء وطن حضاري. أمّا الملاهي التجاريّة والحانات الليلية وأزقّة المُدن فشاهدة على ذلك.

نتمسّك حتى الآن، وبفخر، بتاريخ سطحيّ في المسرح والأدب قبل، وبعد ما يُسمّى بنشأة المسرح العربي وروّاده المُزيّفين لعظماء الكتّاب والمُفكرين المسرحيّين. هذا التأسيس الخاطىء هو مرضٌ مُتفشٍ في كلّ الجسم الدراميّ، جعل من العهر الفنّي مدرسةً طالت عدداً من شباب الجامعات حتّى، فراحوا يعكسون فضاءَه الملوَّث على شاشات السينما والتلفزة وخشبات المسارح وتحوّلوا الى هواة فنّ مُبتذل في سوق تجاري.

مُنذ الإغريق، حتى هذه اللحظة، لم يبقَ حيّا إلا من ساهم في الإبداع الأصيل، وفي الاكتشافات الجديدة في النظريّات وفي التطبيق، اكتشافاتٍ أصبحت مدارس عالمية تعتمدها الجامعات الحضاريّة وتعمل على تطويرها بشكل دائم، اكتشافاتٍ غيّرت مسارَ الحياة الإبداعية والعلمية ورسمت ثورةً فنيّة واقعية في التقدّم والوعي والمعرفة في دياليكتيك المسرح العالمي.

على كلّ فنّان أن يثبت أنه مُبدع لا مُنتحل، فما من أحد يرغب في أن يتقاسم معه الآخرون إنجازاتِه، إنّما كلُّ مُبدع يسمح ويطمح بأن يطوّر الآخرون معه تلك الإنجازات، خدمة للبشرية وفنانيها.

أعلم جيّدا أن العلاج ليس بالأمر السهل، وأن الأزمةَ مُتجذّرةٌ مُنذ مئات السنين ولم يحاول أحدٌ علاجَها في السابق، فبقيت بعضُ آراءِ المُثقفين الجديّين خارج الزمن حتى تراكمت عاداتٌ نسف المناهج الأكاديمية وسيطرت الأعمال الساقطة، في ظلّ المُشكلة الأساسية الكامنة في الأنظمة السياسيّة التي دمّرت الحياة الاجتماعية والثقافية عبر الهروب من البحث عن بدائل للحالات الرجعية من جهة، وللمظاهر الفنية البرجوازية السخيفة من جهة أخرى، لأن أصحابَ الرأي السائد مُقتنعون بأن ما يحدث هو أمر طبيعي، وأن هذا هو الفن!

علينا الاعتراف بجرأة وشجاعة، بأنه مُنذ تأسيس غالبيّة المعاهد المسرحيّة في عالمنا العربي، وحتى هذه اللحظة، لم تذهب كل السنين هدراً فحسب، بل أمعنت في ترسيخ ثقافة الفوضى.
لقد بات من الضروري إعادة بناء وتكوين أقسام المسرح في الجامعات والمعاهد بمُساعدة اختصاصيين في الإدارة والفن. اختصاصيّون يُشهد لشهاداتهم من جامعات عالمية موثوقة ومعروفة بتاريخها العريق، اختصاصيّون يبدعون الجديد انطلاقا من بيئتنا فتكون أبحاثُهم مرجعاً عالميّاً يساهمون من خلالها في تطوير الحياة المسرحية في الوطن، على أسس تشرّفنا بالجلوس حول طاولات عالمية للإبداع الحقيقي وليس كما في المهرجانات والندوات التي تُبنى على المصالح المُتبادلة والعلاقات الشخصية والنفعية والسياحة المُبتذلة تحت غطاء المسرح.
المسرح معبدٌ للإبداع المُلتزم بمفهوم الإنسان والإنسانية، معبدٌ لصلاة جماليّات الفكر المسرحي، ولترتيل سيمفونيّات الاكتشافات الفنية.

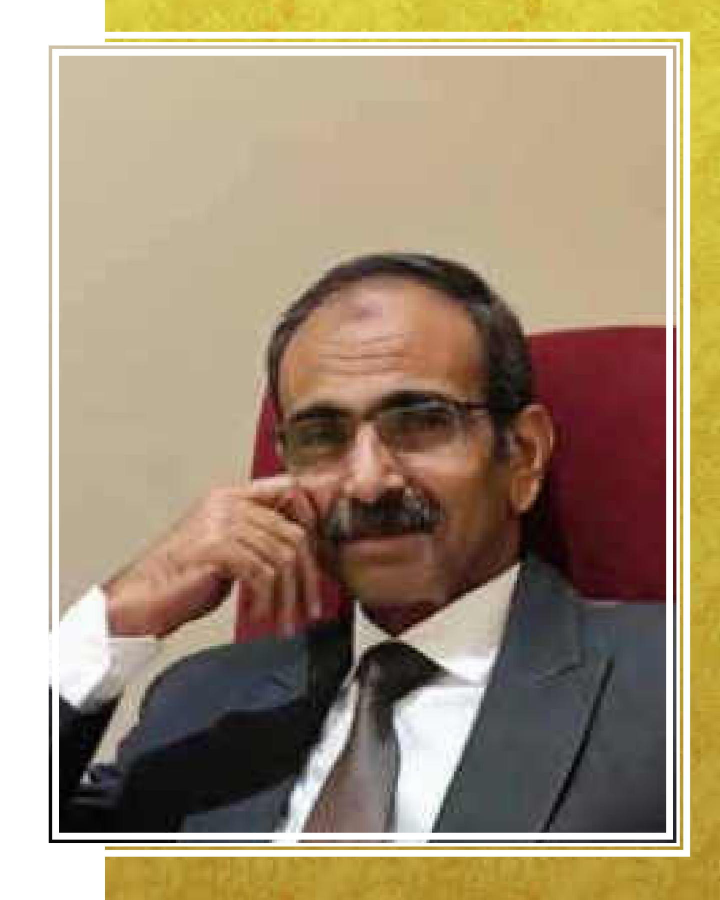
نحن اليوم بأمسّ الحاجة إلى قطيعة معرفيّة تسعى وبصدق للنهوض بالمناهج المسرحية والفنية وتساعدنا على البحث في تطبيقاتها على الخشبة بإدارة مُفكّرين طليعيّين، لأن الاستمراريةَ في البحث الأكاديمي والإبداعي هي الحلُّ الوحيد لمسرح يطمئن رغبات الفنان والمواطن وكل مُثقّف يطمح لأن يعيشَ ويبدعَ في وطنٍ حضاري.


لورانس أوليفييه- ماكبث- 1948م



موسيقى

لغة المُوسيقى



يوسف كمال

مصر

الفن بشكل عام علاقة بين طرفين: المُبدع والمُتلقي؛ حيث يقوم المُبدع بعرض أفكاره ومشاعره عبر أدوات وأبجدية تختلف عن اللغة المنطوقة التي تقف عاجزة عن التعبير عن تلك المشاعر والأحاسيس.
فالمُبدع إنسان ذو طبيعة خاصة، لديه مشاعر وأحاسيس تختلف من حيث حساسيتها عن الأشخاص العاديين، فهو يتأثر بالمُؤثرات الخارجية، ويتفاعل معها بنوع من الحساسية، وعندما يريد أن يعبر عن تلك الأحاسيس لا يجد في اللغة المنطوقة التقليدية وسيلة كافية للتعبير عن تلك المشاعر والأحاسيس، فمنهم من يجد في اللون أبجديته للتعبير عما يجيش بداخله، ومنهم من يجد في الصورة- سواء الثابتة منها أو المُتحركة- أبجدية لغة تصلح للتعبير عن أحاسيسه.
المُوسيقى مثلها مثل سائر الفنون، هي لغة أبجديتها الصوت والنغم، يجد فيها سواء المُؤلف، أو المُلحن، أو الموزع، أو العازف وسيلة فريدة ومُناسبة للتعبير عن المشاعر والأحاسيس؛ حيث تتخلل الأصوات المُوسيقية والألحان إلى العالم النفسي والمعنوي للمُتلقي، تاركة العالم المادي من حوله.
الموسيقى باعتبارها تستهدف المشاعر والأحاسيس؛ فإنها تأتي مُجملة وليست تفصيلية، فتارة تأتي الجملة المُوسيقية أو المقطوعة المُوسيقية مُحملة بمشاعر الحُزن والأسى من دون أن يدري المُتلقى حدود هذا الحزن أو أسبابه، كذلك الأمر قد تأتي محملة بمشاعر البهجة والفرحة من دون التعرض لتفاصيل البهجة والفرح، ونفس الشيء عندما تأتي الجملة المُوسيقية مُحملة بمشاعر الحماس أو النصر.
قديماً استُخدمت المُوسيقى في المجال الديني؛ لما لها من تأثير بالغ على المُؤمنين وعلى حالتهم الإيمانية، قد تعجز كلمات رجل الدين على تحقيق ما تحققه المُوسيقى، وهذا ما هو ثابت بالجداريات بالمعابد القديمة من رسومات للآلات المُوسيقية والمُرنمين أثناء الصلوات المُقدسة واستمرار استخدام المُوسيقى مع الديانات السماوية بعد ذلك.

تناول الفلاسفة قديما المُوسيقى في كتاباتهم، واستقر في وجدانهم أن المُوسيقى غذاء الروح، وأنها تسمو وترتقي بالنفس البشرية. والمُوسيقى بالنسبة للمُوسيقيين لغة تُكتب وتُقرأ، فلو كان هناك أوركسترا مكون من مئة عازف، وكل عازف من بلد مُختلفة عن بلد العازف الآخر لتمكن هذا الأوركسترا من قراءة وعزف عمل مُوسيقى كتبه باخ، أو بيتهوفن، أو موتسارت؛ ذلك لأن جميع العازفين يعرفون أبجدية اللغة المُوسيقية، وهم يقرأون المُوسيقى من دون لكنة أجنبية كما لو تحدث أوربي اللغة العربية فستعرف على الفور بأنه ليس عربيا- فالمُوسيقى بالنسبة للمُوسيقيين اللغة الأم الموحدة على مستوى العالم، فهي لغة عالمية.

لما كانت المُوسيقى لغة تواصل بين المُبدع والمُتلقي؛ لذا يجب أن يعيها المُتلقي لكي تُحقق الهدف من هذا التواصل، وفي هذا الشأن هناك اتجاهين: الأول هو الإعلاء من وضعية المُتلقى في علاقته بالمُبدع الذي يقوم بكتابة إبداعه طبقاً لمُتطلبات وذوق المُتلقي، ويعيب هذا الاتجاه أنه يؤدي في بعض الأحيان إلى حد الإسفاف. وهنا تفقد المُوسيقى دورها في تهذيب الروح والارتقاء بالنفس البشرية وسمو المشاعر، وعلى الجانب الآخر هناك تجاه ينادى بالفن من أجل الفن، ومن ثم تحجيم دور المُتلقي في علاقته بالمُبدع. فالمُوسيقى رغم أنها لغة تواصل إلا أنها في ذات الوقت فن له مدارسه واتجاهاته.

رغم وجاهة هذا الاتجاه؛ لأنه يتلافى عيوب الاتجاه الأول حيث يرتقي بالمشاعر ويسمو بالروح، إلا أنه قد يحدث فجوة بين المُبدع والمُتلقي الذي قد يعزف عن الاستماع لتلك النوعيات من المُوسيقى التي لا يستطيع فهمها أو التواصل معها بسبب استغراق المُبدع والاعتماد على النواحي الفنية فقط، فما جدوى أن يمدحك شخص، أو يثني عليك، وهو يتحدث بلغة لا تفهمها لذا كان من الأوفق إحداث توازن بين الفن والمُوسيقى واللغة المُوسيقية، وإلا يتم تحجيم وإغفال دور المُتلقي في علاقته بالمُبدع الذي يجب عليه مُراعاة النواحي الفنية أيضاً.

فالمُتلقي يجب أن يشعر بجمال الإبداع المُوسيقي، وبصرف النظر عن تعريفات الجمال ومعاييره إلا أننا نستطيع أن نقرر بأن الجمال من المسائل النسبية التي تختلف من شخص لآخر، فما تراه بديعاً قد يراه آخر سيئا، وما تراه سيئا قد يراه آخر جميلاً، فلا جدال أن من أعظم السيمفونيات التي كُتبت السيمفونية التاسعة لبيتهوفن، وقد يراها الكثيرون كذلك، ولكن قد يراها آخرون غير ذلك باعتبارها مُجرد صخب وجلبة، وقد يرى البعض أن فن الأوبرا فن راقٍ، وقد يراها البعض مُجرد صراخ وعويل، وبالمثل في الأعمال المُوسيقية الحديثة قد يراها البعض أعمالا فنية عظيمة، ويراها البعض الآخر رديئة.

بصرف النظر عن ثقافة المُتلقي المُوسيقية، فإن جموع المُتلقين يختلفون فيما بينهم من حيث التكوين الشخصي، والتعليم، والثقافة العامة، والبيئة، والتراث، والذوق العام، فكل تلك العوامل تجعل من المُتلقين يختلفون في استقبال إبداع المُبدع؛ لذلك كان من الصعب جداً أن ينال الإبداع رضى وقبول جموع المُتلقين.

فإذا كانت المُوسيقى هي لغة تواصل بين المُبدع والمُتلقى؛ فيجب على الأول عدم إغفال وإهمال الطرف الثاني في العلاقة، مع عدم الإخلال بالنواحي الفنية وإغفال دور المُوسيقى في الارتقاء بالمشاعر والسمو الإنساني، أيضا على الطرف الآخر/ المُتلقي فعليه النظر للمُوسيقى باعتبارها غذاء للروح، ولها دور مُهم في تهذيبه، وعليه أن يهتم بثقافته المُوسيقية. فإذا اشتركا كل من المُبدع والمُتلقي في إقامة علاقة مُتزنة بينهما؛ أدى ذلك إلى خلق لغة تجمع بينهما، وبذلك تُحقق المُوسيقى ما نادى به الفلاسفة من تهذيب النفس البشرية والارتقاء بالمشاعر الإنسانية.



الصفحة الأخيرة

في مكان ما من فوضى مكتبتي الورقية، يرقد كتيب من القطع الصغير، عنوانه: شارل بودلير، الشاعر الرجيم، من تأليف الشاعر والكاتب المصري عبد الرحمن صدقي، إصدار دار المعارف، وجدت هذا الكتيب وسط أكوام من الكتب التي تركها أعمامي مُهملة في بيت جدتي، وسط أكوام من إصدارات مجلة المسرح التي تعود لفترة ستينيات القرن الماضي، ونسخ من مطبوعات سلسلة "كتابي".

كانت تلك مغارة علي بابا الخاصة بي، خلال فترة مُراهقتي المُتأخرة، لا بد أنني وجدت هذا الكُتيب وعمري لم يتجاوز السادسة عشر، "شاعر ورجيم"! ورسم لشخص بجبهة عريضة لدرجة لافتة، وعينين لهما حدة نظر طائر جارح، لا أذكر كم مرة قرأت هذا الكتيب، لكنني أذكر تأثيره الهائل على وعيي كشخص، وعلى كتابتي كشاعر، كنت أقلد أشعاره بحماس شديد، أشعاره المُترجمة، فأنا لم أتعلم أبدا الفرنسية بالقدر الكافي لقراءة أشعار هذا العملاق؛ لذلك كنت مُتحمسا جدا حينما اقترحت الكاتبة والمُترجمة المغربية اللامعة سلمى الغزاوي أن يكون ملف هذا العدد عن شارل بودلير، فهي فرصة لإعادة تذكر مُعلم الشباب الاول، والروح الشعرية العملاقة التي سكنت كتاباتي وصاغت روحها مُنذ تلك اللحظة التي مر عليها أكثر من 35 عاما وحتى الآن، الحق أقول لكم، كانت صدمتي كبيرة- نعم أنا ما زلت ساذجا لدرجة أنه يمكن صدمي- لأن الكُتاب المصريون، لم يشاركوا في الملف بأي شكل، اللهم إلا بمقالين مُترجمين، لكن لا مقال تحليلي، ولا استعراض نقدي، ولا حتى خواطر تشبه الكتابة، لا شيء، أعلم أن اللغة الفرنسية ليست اللغة الأجنبية الأولى حاليا، لكن جهل الأدباء المصريين باللغة الروسية لم يمنع التأثير الهائل للأدب الروسي- بشكله المُترجم- على الأدب المصري طوال النصف الأول من القرن العشرين، نجيب محفوظ، مثلا، هو تلميذ نجيب بمدرسة تورجينيف، ولا أعلم أن محفوظ كان يتقن الروسية، لا أعتقد أن الجهل بالفرنسية كلغة هو عذر مقبول، هو ذنب طبعا، لكنه ليس عذرا، هذا يحيلنا لقضية أكبر، وهي افتقار الأدب في مصر للروافد الخارجية، إما بسبب افتقاد معرفة لغة أجنبية، أو بسبب ندرة الأعمال المُترجمة، بودلير ليس مُجرد شاعر، بودلير هو أحد أعمدة الشعر البشري، وهو أحد المُبشرين بحساسية القرن العشرين- وإن لم يره أبدا- وأحد أهم الكتاب تأثيرا عليه، هو تأسيسي في الثقافة الشعرية، مثله كمثل لوركا الإسباني- الروح التي تسكن أشعار صلاح عبد الصبور- وجوته، وتي إس إليوت، وإزرا باوند، ووالت وايتمان، وإدجار ألان بو، ودينو بوتزاتي، وطاغور، وكمالا سوريا، ورسول حمزاتوف..إلخ، كيف يمكن كتابة شعر من دون الإلمام بقدر من المُنجز الشعري للبشرية عبر لغاتها المُختلفة؟

بالنسبة لي بودلير هو نموذج مبهر لمبدع القرن التاسع عشر، فهو شاعر وناقد ورسام - خطوطه قوية ومحكمة- وهو ناقد تشكيلي، وعلى علاقة قوية جدا بالفن التشكيلي والتشكيليين، كحامل جنسيتي كلا من مملكة الكتابة وإمبراطورية التشكيل، أجدني مصدوما لمدى الهوة السحيقة ما بين أغلبية - أستعمل أغلبية تأدبا- من يكتبون أدبا بالعربية وبين الفن التشكيلي، كيف ترسمون بالكلمات إن لم تعرفوا الرسم بالألوان؟ كيف يمكنكم عبر اللغة بناء مشهد في عمل أدبي، بتوزيع كتل العناصر داخل فراغه والوانه وضوئه وظلاله، إن لم تكونوا على معرفة بكيف تعيش تلك العناصر في عمل تشكيلي؟ لذلك كان بودلير هذا العملاق الشعري، لأنه أمتلك مفاتيح ممالك متعددة، كان شاعرا وناقدا وصحفيا و ناقدا تشكيليا ورساما، بالمناسبة، اكتشفت - عبر صديق فرنسي- منذ فترة رسوم فكتور هوجو الكاتب الفرنسي، الحقيقة أنه كان يمكنه أن يصبح أستاذا من أساتذة الفن التشكيلي في عصره، وإن عرفه التاريخ ككاتب فقط، لهذا فيكتور هوجو خالد في تاريخ الأدب، جبران خليل جبران كان رساما رفيع الموهبة، وكذلك جيه أر أر تولكين، وكلاهما أديب تحصل لنفسه على الخلود الإبداعي، لا أقول أنك يجب أن تكون رساما لتكون كاتبا عظيما، طبعا لا، لكن لا يمكننا إنكار أن من يجمعون أطراف فنون متعددة، يتمتعون بعمق وتميز في الفن الذي يتخصصون فيه، ففي النهاية، الإبداع البشري بفروعه المتعددة ينبت من جذر واحد، جذر الخيال والمعرفة، الخيال دون معرفة هلاوس، والمعرفة دون خيال مجرد قاعدة بيانات.

ياسر عبد القوي


سلمى الغزاوي
رواية
قبلَ النّهايةِ بقليل
حيثُ كُلُّ شيءٍ مُمكِن



الأراجوز هو فيلم من إنتاج عام 1989م للمُخرج هاني لاشين، سيناريو وحوار: هاني لاشين، وعصام الشماع، وهو من الأفلام المُهمة التي أدى فيها المُمثل عمر الشريف دورا من أهم أدواره السينمائية بعد عودته إلى مصر مرة أخرى، ويتناول الفيلم حال المُجتمع المصري من بعد نكسة 1967م، وتفسخ المُجتمع بصعود العديد من الطبقات التي أدت إلى تحلله، وتفشي الفساد فيه رغم محاولة البعض من أبناء هذا المُجتمع الحفاظ على قيم الحق والعدالة